سر الكلمة وكلمة السر

د. عبد الكريم برشيد

يقول مظفر النواب:

(يا قارئ كلماتي بالعرض
وقارئ كلماتي بالطول
لا تبحث عن شيء عندي يدعى المعقول
إنني معترف بجنون كلامي
بالجملة والتفصيل)

وهكذا هم معشر الكتاب دائما، واحد فيهم مجنون جدا، وأخر عاقل أكثر مما يلزم، وواحد ثالث بينهما، لا هو عاقل تماما، ولا هو مجنون بشكل كامل، وهذا عندي هو أسوأ كل الكتاب، لأنه لا يشقى بالفكر الشاق، ولا ينعم بنعمة الجنون الخلاق

أما أنا، بين قبائل الكتاب من أكون؟

فهل أنا صاحب فهم ومعرفة، أم صاحب قلب ووجدان؟

هل أنا كاتب عمومي يكتب رسائل الناس؟ أم أنني رسول يحمل للناس رسالة الحياة، ويأتيهم برسالة الوجود؟

أعترف، بأنني لا أدعي في العلم فلسفة، ولا أزعم في فقه القلب والوجدان علما كبيرا وخطيرا، ولذلك فقد قلت في كتاب (غابة الإشارات) الكلمة التالية:

(المعرفة لا أعرفها، والحكمة ما حكمها؟ والعلم لا علم لي به، والفهم يصعب علي فهمه، وإنني -مثل كثير من الناس- طالب علم وفهم، وذلك في مدرسة الأيام الابتدائية، وقد أكون مازلت في روضها وكتابها وأنا لا أدري)

في مدرسة هذه الحياة إذن، لا وجود لمعلم أكبر من الحياة، ولا لحكيم أكثر حكمة من الأيام، ولا لصانع أكثر مهارة من هذه الطبيعة، ولا لمؤلف أكثر غرابة من القدر، ولا لكتابة أمضى من هذا المكتوب الذي يكتب لنا، أو يكتب علينا، والذي لا يكتب على الأوراق، ولكنه يكتب على الجبين، ولذلك قال الناس (ما كتب على الجبين لابد أن تراه العين)

نحن الذين نكتب هذه الكتابة، أو نحن الذين تنكتب بنا الكتابة، لنا قصص كثيرة وطويلة مع صناعة الكتابة، وبحكم تورطي في عوالمها الغريبة والعجيبة والمدهشة، فإنني أملك واحدة من هذه القصص، وقد لا تكون قصتي وحدي، ولذلك فإنني أرويها بلساني الشخصي أولا، وأرويها بلسان كل الكتاب في نفس الوقت، وأبدأ من البداية..

كنا -في زمن من الأزمان- نكتب بالقلم، وكان ذلك القلم من القصب، أي من نفس ذلك القصب البري والوحشي، والذي كان الراعي يصنع منه نايه ومزماره، وكان الصانع يصنع منه سلاله، وكان الفلاح يسيج به بيته وحقله.

بسيطا في شكله كان ذلك القلم، ولكن وظيفته كانت خطيرة وساحرة ومدهشة، كان يشفي المرضى، ويحضر الغائب، ويقرب البعيد، ويطرد الجن من الأجساد المسكونة، ويعتقل الصور الشاردة، ويستعيد الحالات الغائبة، وينقل حر الأشواق بين العشاق، ويقبض على الذكريات المنفلتة والهاربة، ويخطط الرسومات ويهندسها، ويلونها، وذلك بألوان نباتية برية، وأخرى مستخلصة من أحمر البيض؛ هكذا رأيت القلم لأول مرة؛ رأيته في يد الفقيه في الكتاب، وفي يد الكاتب العمومي في السوق، وفي يد من يشتغلون مع (المخزن) -الحكومة- في (بيرو عراب) -الإدارة الفرنسية- فاحترمته وعشقته، وقدسته، ولحقني منه شيء من الخوف مرة، وشيء من الرهبة مرة أخرى..

وعرفت لماذا أقسم الله بالقلم، ولماذا أمر نبيه الكريم أن يقرأ، ولماذا ربط العلم بالقلم، وربط القلم بالعلم.

وفي البدء، كان اللوح وحده؛ كان كتابي ومكتبتي وشاشتي التي أنظر إليها، وأتأملها، صباح مساء، والتي لم تكن إلكترونية، كما هي اليوم.

صقيلا كان ذلك اللوح، وصافيا وطاهرا، كالسماء في عز الصيف، وكان ذلك القلم القصبي حاضرا، يملك وحده القدرة على تأثيث كل الفضاءات، وملء كل الفراغات، وتسويد كل البياضات، وكنا نغمسه في الحبر المغربي وفي الدواة، وكنا نغرسه -وكأنه السيف أو الرمح أو الخنجر- نغرسه عميقا في جراحاتنا النازفة، وكنا نتعجب، في براءة أو في خبث، كيف تكون كتابتنا على اللوح أو على الأوراق البيضاء أو على الجدران العذراء، تكون باللون الأسود، ولا تكون باللون الأحمر، وكيف لا تتخضب أصابعنا الكاتبة بالدم؟

اليوم تغير كل شيء، وأصبح العصر عصر الصورة، ودخلنا عتبة الكتابة بغير الأقلام وبغير المداد وبغير الدواة وبغير اللوح الذي كنا نكتب عليه صباحا، ونمحوه عشية، ونجعل ما في السطور ينتقل إلى الصدور..

ذلك المحو إذن، لم يكن محوا (كاملا)، وذلك لأنه كان مسكونا بالحفظ، وكانت ذاكرتنا العذراء والبيضاء دفترنا وكراستنا ومذكرتنا وكتابنا المفتوح على الحياة، في تعددها وتجددها، وفي تلونها، وفي أضوائها وظلالها، وفي تداخل أشكالها وألوانها، ولهذا فقد كان من الضروري أن يفرض التساؤل التالي نفسه علينا:

- إلى أي حد يمكن لهذه الذاكرة أن تستوعب كل شيء، وأن تقبض على عقارب الساعة المجنونة والحمقاء؟

- وهل بإمكانها أن تستوعب الكلمات والعبارات والصور المتلاحقة والحالات المركبة والمشاهدات المتداخلة، والإشاعات المصنعة، والحكايات والمعتقدات والخرافات والاجتهادات والخيالات والشطحات الصبيانية الغريبة والعجيبة؟

يومئذ، كان لابد من الورق، وذلك من أجل تدوين الأفكار الطائرة واعتقالها، ومن أجل مطاردتها ومصادرتها، والرجوع إليها، وذلك للتواصل بها -ومن خلالها- مع المعرفة أولا، ومع الذات ثانيا، ومع الآخرين ثالثا، ومع الماضي الذي يمضي رابعا، ومع المستقبل الآتي خامسا، ومع كل العالم والكون بعد ذلك، يقول شاعر، هو ذو الرمة لراويته (أكتب شعري، فالكتاب أحب إلي من الحفظ لأن الأعرابي ينسى الكلمة، وقد سهر في طلبها ليلته فيضع كلمة في وزنها ثم ينشدها الناس والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام) من كتاب (الحيوان) للجاحظ.

في أواسط السبعينيات من القرن الماضي، دخلت عصر المكننة، من أبوابه الضيقة طبعا، واشتريت آلة طابعة صغيرة، وأمليت عليها كل كتاباتي وكل مسرحياتي وكل بياناتي وحواراتي التي جاءت بعد ذلك، وقبل ذلك أيضا. لقد رافقتني على امتداد ربع قرن، ولكنها اليوم موضوعة على الرف. إنها مجرد تحفة، تساوي عندي كل أموال الدنيا وكل كنوزها التي لا تقدر بثمن.

كان أول كتاب قرأته هو المصحف الشريف، وتعاملت مع الكلمات فيه بشيء من الخشية والرهبة، وقلت لنفسي، أو قالت لي نفسي، انتبه جيدا، فهذه الكلمات الساحرة والمبهرة هي كلمات الله، وهذه اللغة هي لغة الله، واعتبرت كل الكتب بعد ذلك مقدسة، خصوصا إذا كانت بلغة هذا القرآن، وبذلك فقد تعاملت معها كلها باحترام وتهيب، واعتبرت الكاتب شخصا خارقا، وتمنيت أن أصل يوما إلى درجة هذا الكاتب الغائب الحاضر، وأن أتقن سر الكلمة، وأن أعرف كلمة السر فيها، وأن أصبح من أهلها وصحبها، وأن تكون لي كتب تقرأ في كل البلدان والأزمان..

وأقنعت نفسي بأنه لا يمكنني أن أكتب، إلا بعد أن أتقدم في العمر، وبعد أن تكون لي تجارب في الحياة، وبعد أن أعرف أشياء كثيرة عن الوجود وعن الموجودات، وحتى إذا كتبت، فإنه لا يمكنني أن أنشر محاولاتي إلا بعد أن أرضى عنها، وبعد أن أقارنها بما يكتب شيوخي الكتاب، وبعد أن أراها جديرة بقدسية الكتابة.

وأخيرا، حدث التحول الأكبر والأخطر في أدوات الكتابة وفي صناعتها، وفي لحظة سريعة جدا، ومن غير أن أدري، وجدت نفسي أدخل عصر الكتابة الضوئية، ووجدتني أتخلى عن الريشة وعن قلم الرصاص، وفي حمى هذا التحول المجنون، أصبحت عبدا من عبيد الشاشة، إنني أجدها أمامي وقت الفطور، وساعة الغذاء والعشاء، وفي الكشك الإلكتروني للبنك وعلى مكتبي أيضا، وإنني، وبمناسبة هذه القفزة الكبيرة والخطيرة، أتساءل:

- أهو تطور أم تقهقر، أن أنتقل من الكتابة بالقلم القصبي إلى قلم الرصاص، ومنه إلى الريشة والمداد وإلى القلم ذي الحبر الجاف وإلى آلة الرقن وضجيجها، وأن أصل أخيرا إلى الكتابة بالضوء؟

- وهذا الضوء الذي في الشاشات، هل يمكن أن يخفي ظلمة الجهل والأمية يوما؟

- وهذه المعلومات التي فيها، والتي لا يعدها العد، ولا يحدها الحد، هل يصح أن نسميها علما؟

جوابا على هذه التساؤلات، وعلى كل ما يمكن أن يتفرع عنها، أقول.. لست أدري .. ويكفي أن أجيب على التساؤلين المعلقين في رأس هذا النفس من الكتابة

التساؤل الأول هو: ما هو سر الكتابة؟

وأم الثاني فهو: ما هي كلمة السر في عالم هذه لكتابة؟

وعن سر هذه الكلمة السحرية أقول: الله حده يعلم سرها، أما كلمة السر عندي فهي : الصدق، ثم الصدق، ثم الصدق، ولا شيء إلا الصدق، والكلمة الصادقة هي التي ننطقها ونكتبها كما نتنفس هذا الهواء..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ د.الطيب بوعزة

لحظة تفكير

الزمان من منظور فلسفي

يعد مفهوم الزمان من المفاهيم التي إنشغل ببحثها الفلاسفة والعلماء؛ لكنهم إنتهوا بعد طول بحث إلى استعصاء فهمه وتحديده. وقد تبدو هذه النتيجة مستغربة ،إذ كل واحد منا له إدراك ما للزمان، وكل منا يستعمل أدوات ومؤشرات لقياسه. فلماذا يستعصي سؤال «ما الزمان؟» على التحديد والتعريف؟

ما هو الزمان؟

تجاه هذا السؤال العصي وقف الفيلسوف أوغسطين متأملا حائرا، فقال في كتابه «إعترافات»: «إذا لم يطرح علي أحد هذا السؤال فإني أعرف ما الزمان، لكن بمجرد ما يطرح عليَّ السؤال وأفكر في الإجابة عنه أشعر بأنني لا أعرف الجواب». كأن الإنسان له حدس لمعنى الزمان، لكنه لا يستطيع التعبير عنه بالعبارة اللغوية، لأنه ينفلت من كل إمساك أو إحتواء داخل تجاويف الألفاظ والتعابير.

في هذا السياق أيضا يقول باسكال عن سؤال الزمان: «من ذا الذي يستطيع تعريفه؟ بل لماذا يعرفه أصلا ما دام كل الناس يدركونه من دون تحديده؟». ونزوع باسكال إلى هذا الموقف راجع إلى اعتقاده بأن أي محاولة لتعريف الزمان محكوم عليها بالفشل حتما. فسؤال ما الزمان هو من صنف الأسئلة الأساسية التي ليست لها إجابة.

لكنني وجدت الباحث أوليفيي كوسطا دو بوروكار، في مقالته عن «الزمان» في «الموسوعة الشاملة» الفرنسية، يستحضر موقف باسكال ثم يعلق عليه قائلا «إن موقف باسكال موضوعاً في سياقه يعبر عن علم رياضيات لم يكن وقتئذ متطوراً». وأستغرب من هذا التعليق، لأنه لا يخلو من تقليل واستسهال لدلالة وعمق السؤال، إذ يوحي تعليقه هذا بأن تقدم الرياضيات كفيل بحل إشكال الزمان؛ وهذا ليس صحيحا على الإطلاق. نقول هذا رغم إدراكنا للدور المهم الذي يقوم به الحساب الرياضي في القياس العلمي للزمان، فالزمان النيوتوني ما كان ليتأسس من دون حساب التفاضل والتكامل، لكن مع هذا وذاك فإن التنظير الرياضي يساعد كمرتكز قياسي وليس كمحدد ماهوي لمدلول الزمان، أي أن ثمة أولوية في حدس دلالته، ثم العمل على الإستعارة من الرياضيات لتكميم تلك الدلالة وقياسها. هذا من دون أن ننكر أن الرياضيات كانت في انتقالها وتطورها سندا مهما للتفكير الفيزيائي، فلولا تطور الرياضيات وتوسيعها الفريد لحقل العدد من العدد الطبيعي إلى العدد الصحيح، والعدد العقلي، فالعدد الحقيقي ثم العدد العقدي المركب، ما كان بإمكان الفيزياء أن تتطور وتصوغ نظرياتها؛ نقول هذا ونعترف به، لكن مع ذلك نعتقد أنه ليس صحيحا أن الصعوبة التي استشعرها باسكال تجاه سؤال الزمان راجعة إلى ضعف في تطور علم الرياضيات.

وعود إلى أوغسطين وباسكال واستعصاء سؤال دلالة الزمان، لنتساءل: هل يمكن للنزوع المعرفي البشري أن يكتفي بالفكرة الباسكالية، أي القول: إن الإنسان له إدراك للزمان من دون الحاجة إلى تعريفه؟

رغم الإستدلالات العديدة التي يمكن الإتيان بها لدعم موقف باسكال، فإنه لم يكن مقنعاً لا للفلسفة ولا للعلوم؛ إذ لم يكن بالإمكان الإقتصار على مجرد هذا الحدس الأولي واستشعاره من دون التفكير فيه ومحاولة تحديده. ذلك لأن مفهوم الزمان مكون معرفي رئيسي من جملة المكونات المفاهيمية التي نستعملها في إدراك الوجود، سواء كان هذا الإدراك يتم في حقل الفلسفة أو يتم في حقل العلم أوالدين. فقد وعت الفلسفة منذ القديم أن التفكير في الوجود وتحديد دلالته يستحيل من دون استعمال مفهوم الزمان، وسواء إنطلق التفكير الفلسفي من هيراقليط القائل بمطلق التغيير أو إنطلق من برمنيدس القائل بمطلق الثبات، فإنه يستحيل عليه تأسيس تصور عن الوجود من دون الإرتكاز على مفهوم الزمان. كما أن المنطق الأرسطي في تحديده للمقولات العشر كان لابد له أن يستحضر الزمان لاقترانه الجوهري بالحركة؛ لأنه شرط من شروط إمكان التفكير في الأعراض التي تنتاب الجوهر.

وانتقالا من الفلسفة إلى الفيزياء نجد الزمان حاضراً أيضا، فالفيزياء لا يمكن أن تشتغل دونما استحضار لمقولة الزمان وقرينه (المكان)، وتوسلهما لإدراك صيرورة الوجود. بل يمكن القول إن كثيرا من التحولات الكبرى التي شهدها تاريخ الفيزياء كانت في الأصل تحولات في تحديد هذا المفهوم العصي المتفلت. فمعلوم أن الإنتقال من الفيزياء النيوتونية إلى فيزياء آينشتاين مثلا، هو انتقال وتحول في مفهوم الزمان بتحويل دلالته من الإطلاقية إلى النسبية.

نستخلص مما سبق قيمة هذا المفهوم ومحوريته بالنسبة لأي رؤية إدراكية تروم فهم الكينونة واستكناه دلالة الوجود، سواء كانت هذه الرؤية الإدراكية رؤية فلسفية أو علمية.

فما إذاً الزمان؟

فلسفياً، ثمة تصورات متناقضة وشديدة التباين والإختلاف. و يختزل الشيخ الرئيس ابن سينا هذا الإختلاف في كتاب «الطبيعيات» فيقول: «فمن الناس من نفى أن يكون للزمان وجود البتة، ومنهم من جعل له وجوداً لا على أنه في الأعيان الخارجة.. بل على أنه أمر متوهم، ومنهم من جعل له وجودا لا على أنه أمر واحد في نفسه، بل على أنه نسبة ما على جهة ما». لكن مع هذا التباين والتعدد أرى أنه يمكن اختزال هذه التصورات في قسمين اثنين: قسم يرى الزمان ذا كينونة واقعية خارج الذات، أي زمان طبيعي موضوعي مستقل عن الذات المدركة؛ وقسم آخر يذهب إلى اعتبار الزمان نتاج الذات، أي أنه مجرد مقولة ذهنية أو إبداع ذهني أنتجه الإنسان لإدراك صيرورة الواقع الكوني وحركته.

لكن هذا الإختزال لا يكشف عن عمق إشكال الزمان ولا عن المقدار الهائل من الأبحاث والمراجعات التي حظي بها. بل يبدو لي أن رحلة الفلسفة والفيزياء بحثا عن دلالة الزمان يليق بها أن تشبه بالرحلة الملحمية للروائي الفرنسي مارسيل بروست في رائعته المطولة «بحثا عن الزمان الضائع» فرغم أن بروست لا يتناول في روايته مفهوم الزمان بالتحديد، بل يتناول صيرورة الحياة وما تصنعه من شروخ زمانية في الذاكرة، فإن عشرة آلاف صفحة من الموسوعة الروائية لبروست المعنونة «بحثا عن الزمان الضائع»، وما نجد فيها من حرص على تقديم زمان متفلت متجزئ متذرر، هي تجربة أدبية فريدة فيها الكثير من الشبه مع حكاية مفهوم الزمان في حقلي الفلسفة والفيزياء، فقد بدأ الزمان فيهما ممتدا ومطلقا وانتهى متشظيا ومخروما من كل الجهات، وكذلك طبيعة الزمان البروستي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبداع إبداع إبداع

قصة قصيرة

أمـال لا تنتهـي

كل صباح أقطع زمام المدينتين، القديمة والجديدة مشيا على الأقدام، أمشي في كل الأزقة والطرقات، أسير في كل الاتجاهات كسفينة بلا شراع تائهة تتقاذفها الأمواج، تبحث عن مرفئ لترسو به، لا بوصلة ولا ضوء منارة يدلانها، لا شيء غير العباب والزبد، وفي المساء عندما يهدني التعب، أدلف إلى مقهى رواده لا يجيدون التحدث إلا عن البارصا والريال، ذاك برصاوي والآخر ريالي وذو القبعة الزرقاء فلنساوي، وصاحب اللحية بلباوي، ولا أحد رجاوي أو ودادي، أو نهضاوي أو طنجاوي ... لما أضجر من وجوههم الواجمة وأحاديثهم المقرفة، أدير وجهي ناحية التلفاز، طيلة اليوم يبث أشرطة وثائقية عن الحيوانات حيوانات في كل الأحوال حالها أفضل من حالي، نمور، تماسيح وعقارب، لحظتها أتذكر جدتي وهي لا تمل من جملة تلقيها على مسامعنا. لم أكن وقتئذ أفهم معناها، ترددها كلما تصادمت أو اختلفت في الرأي مع أحد أقربائها، تصيح بأعلى صوتها لدغة العقارب، أهون من خيانة الأقارب.. وعندما يحل المساء أتسلل كلص في الظلام. عائدا إلى كوخي المنزوي في إحدى الأزقة بالحي القديم، الذي أصبح بعض الأعيان يستعرون من الإنتساب إليه يوما. عند وصولي، أدفع الباب الخشبي بقدمي، أخرج من جيبي ولاعتي، أشعل بها ما تبقى من الشمع يسعفني هو الأخر في إشعال اللفائف التي أحتفظ بها، ثم أقبع في زاوية الغرفة الشبيهة بالزنزانة الإنفرادية، أحتسي وجعي وأنفث دخان سيجارتي ألحقه بنظري وهو يعلو سقف الغرفة الآيل للسقوط يشكل خطوطا لولبية، أتفحص الجدران المتهرئة المشبعة بالرطوبة، تتوسطها صورة والدي الذي مات غما وكمدا يوم تناهى إلى مسمعه خبر وفاة أخي الأكبر الذي كان يعقد عليه كل آماله، وهو يحاول العبور إلى الضفة الأخرى، أتأمل وجهه الصغير المتجعد وعيناه الجاحظتان، ورأسه المشتعل شيبا يبدو كقمة من قمم الأطلس أيام الشتاء، مازلت أتذكر آخر مرة كلمني فيها وهو يربت على كتفي قائلا: «قرا ولدي قرا، لقريا تردك راجل، ودير لك همة وشان، راه لعوينة لي كنشوف بها الدنيا هو أنت».. إغرورقت عيناه بالدموع، أدار لي ظهره محاولا إخفاء ذلك عني، تساءلت بيني وبين نفسي، هل أستطيع تحقيق أماله؟ أم تبخرت هي الأخرى، تنطفئ الشمعة ولا شمعة أخرى أشعلها الليلة غير أن الفجر قادم حامل معه آمالا لا تنتهي.

■ فريد كومار

قصة قصيرة

ذبابة أرستقراطية

سدد بسوط من حرير، يستعمله عادة للهش اللطيف، لمسة خفيفة لذبابته، كي يروضها على التأدب.. هي ذبابة مدللة.. وتكون في غالب الأحيان لبقة وفق مزاجها، ونبيهة لا تغفل أو تتيه عندما يتعلق الأمر بما يرضيها..لقد أصبحت أليفة لديه، تسبقه إلى سيارته الأميرية، وتجلس على قمة الأريكة الخلفية في ارتخاء حالم، حيث يصبح وكأنه سائقها..تنزل عند وقوفه بجانب الرصيف، مقابل مقرعمله ذي الهندسة الفخمة ويافطات التنبيه الجذابة.. فتهب صحبته إلى المصعد المريح والمتحرك درجه.. وعند دخوله إلى مكتبه، وجلوسه على أريكته الوثيرة، وهو يتمايل نخوة، يجدها قابعة منتظرة إياه على رأس قلمه الفضي النفيس، الذي تسلمه هدية من أحد كبار المتعاملين مع مشاريعه الشهية.. فيهشها في دعابة، نافثا دخان سيجارته الأنيقة، عند تناوله للقلم كي يوقع على وثائق مالية ضخمة، صففتها على المنضدة الكاتبة الحسناء، المختالة بتنورتها القصيرة جدا جدا... فتنتشي ذبابته بهذه الجرعة المنفوثة وتحوم حول رموش كحيلة للكاتبة الحسناء، التي تهشها هي أيضا، في غنج، بأناملها العاجية الرقيقة، فتلهو في مشاكسة وتدلل.. يبتسم للأمر وقد وجد نقطة «بزاق» منها حطت على الصفحة الرئيسية للورقة، والتي هو بصدد البث فيها داخل أحد الملفات، فلا يسعه إلا أن يوقع بمحاذاتها ..لقد صارت أصلا جزءا من توقيعاته.. وعندما زاره أثناء وجوده بمكتبه الفخم هذا، أحد أرباب المال والأعمال، من الشخصيات التي هي إحدى ركائز ومعارف مشاريعه الشهية، راعتها هيئة هذا الزائر البدين، فحطت فوق كرشه الباذخة تتزلج على ربطة عنقه الملساء، وقد تعودت على أمثاله الوازنين بعيدا عن أية نماذج أخرى.. في هذه اللحظة أخذت تبصبص حول وأمام أنفه، مستمتعة بأريج سيجاره الضخم ذي النكهة المنعشة، ومرحبة في لباقة بتهالكه على الأريكة المقابلة لصديقها الثري صاحب المكتب الفخم والمشاريع المغرية.. حاول الضيف، في خجل مترفع، إبعادها دون لفت الانتباه، مخافة أن يشعر أحد بأنه مجلب للذباب أو به شيء مما يثير انجذابه.. لكنه لم يفلح.. لاحظ صاحب المكتب الفخم تبرم الزائر وحرجه من هذا الموقف، وهو يترنح حائرا في كيفية التملص من هذا الحادث، فتناول قارورة تسر بهندامها الناظرين، واقترح أن يرش عليه قليلا من العطر المستورد، قصد إبعاد الذبابة المدللة عن ضيفه المكتنز، دون إحراج أو إثارة للمشاكل.. لكنه لم يفلح هو أيضا.. دخل الرجلان في حديثهما الهام غير مبالين بشيء.. ورغم مشاكسة الذبابة وعنادها، فإن الحوار استرسل وهما يهشان تارة بالأيدي وتارة بالوثائق التي كانت محط توقيعاتهما، فتمادت تزهو محلقة كما تهوى، في شبه رقصة بالي رومانسية.. وحصل أن صودق على مشروع تعاقدهما.. فوضع الشخص شيكه البنكي على المكتب الخشبي الرفيع.. كان مبلغا كبيرا، دفعه عربونا على الاتفاق الهام والسعيد.. وإذ يتأمل صاحب المكتب الفخم والمشاريع الشهية شيك ضيفه، قبل تناوله، يرمق فوقه زوجا سعيدا لذبابتين اتفقتا على ترابطهما الغرامي المأمول.. فكانت المصاهرة...

■ العربي الرودالي

في انتظار الفجر

دعني أحلم بدلاً عنك
أرسم ظلّك قبالة هذا
الصمت المحدق في فراغه
رَتب ابتسامتك وغيمات
الخريف الكاذبة
لا تُبق في الحقيبة ركنا فارغا
جَمّل آخر دمعاتك الساقطة
وعلى مهل خبئها
في أصيص الزهر بين الوردات
لا تنسَ أن تُبقي النافذة مشرعة
فعَبق المكان
دون إطلالة الشمس يختنق
لا تدع صورة حبيبتك
تحدق في هول الفراغ
ففي الحقيبة ما يسع احتراقها
دع الشمعة تراقص الغياب
ولا تطل التأمل في الساعة
دثر عري الورقة
واكتب ما أوحى لك به النسيان
فطيفها يستوقفه المغيب
لارتشاف ما تبقى
من سُكر اللقاء
سدرة المشتهى
على مسافة حلم أو حلمين
فدعني أحلم بدلا عنك.

■ رشيد شوقي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

الرجل البومة

ميمون حرش

ما أكثر المفسدين، والمرجفين في بلدته!..
أوغروا صدره ضد بلدته، فتركها غير آسف، ويوم غادرها ذات شتاء أقسم أن ينضاف للائحة «خرج ولم يعد»؛ ضرب في أرض الناس، تطوح في بلدانهم مشردا،طريدا.. بات جائعا،التحف العراء.. واشتغل حمالا، ينوء تحت ثقل كل من يطلب خدماته، كان كبغل يلبي دون أن يحتج.. سمع ممن حمل أثقالهم كلاما جارحا، ونابيا، وكان كل مرة يُسرّي وقاحتهم بتحسس جيوبه وهو يسمع ما لا يرضيه تلك طريقته في الحفاظ على أعصابه باردة؛ كان يقول: «لا بأس.. تركتُ أهلي من أجل المال، فلا مندوحة لي عن الصبر إذاً»..
اليوم يعود من سفرته وفي نفسه بعض من أمل من أن يجد دنيا الأمكنة التي تركها قد تغيرت وسكنها الأمل، وأن ساكنيها قد تلطفت نفوسهم..
حز في قلبه فقط أن أخته لم تكن هناك، سأل عنها، قيل له بأنها يوم غادر البلدة أصابتها حمى، أقعدتها الفراش أياما، ظلت تهذي باسمه، ولما توسم الجيران فيها أمارات الشفاء، لم يعثروا لها على أثر، وآخرون زعموا بأنهم رأوها في قبة ولي صالح رافضة عرض العودة.. وقليلون منهم قالوا له بدون فلسفة: «خرجتْ ولم تعد..»
سمع من هؤلاء كل التفاصيل، وازداد اقتناعا بأن لعنة الرحيل آلة حاصدة لا تني، اقتلعت من الجذر أباه الذي هجر أمه وتركها أرملة دون أن يرى ولديْه التوأم أبدا.. وأمه ماتت (والموت آلة أخرى) بعد أن شب هو وأخته عن الطوق.. وما من شيء سيوقف هذا الزحف أبا عن جد.. الأهل سيغادرون.. اليوم أو غدا.. لا بد من ذلك.. لا يهم إلى أين، إنما الأساس في ربيدة العائلة هو التيه.. أخته راحلة إذاً، تعقبت القارطيْن (الأب والأم)، كيف تجرؤ وتغيب، وأي سبب قوي حملها على مغادرة البلدة؟ كيف تغيب عنها وهي المؤمنة بأن رائحة الأرض مثل ما يدفن فيها، محفوظ محفوظ.. باللسخرية!.
هو يوم عزم على الرحيل، أبت أن تودعه، لكنها غنت له:
«يا الرايح وين أمسافر..
تروح تعيا وتولي..
أشحال من عباد الغافلين ندمو قبلك اّقبلي..»
البيت خالٍ اليوم إلا من شجرة لبلاب لم تكمل التفافها من محْل وهجران، صارت الدار خربة، وأول ليلة يقضيها داخلها آنسته بومة كانت تأوي إليه كل يوم، ويقول الجيران إنهم تعودوا، مجبرين، على نعيبها، لكنها، يوم رجع صاحب البيت، نعبت مرة ثم ارعوت كأنها تحتج على وجوده.. ومع مرور الأيام سيألف كلاهما الآخر في النهاية..
في الأول لم يعرف كيف يتأقلم في بيت ولد فيه دون أخته التوأم، لكن البومة كانت له سكنا، والطقس الذي تغير هو أنهما تبادلا الأدوار.. هو من أصبح «ينعب» ويصرخ بالليل لا البومة، فيما هي تظل الليل ترقبه..
بالنهار يظل يسرح ماشيا كمن يكتشف البلدة لأول مرة.. شيء ما ليس عاديا فيها، لكنها لم تتغير مع ذلك البتة إلا من صبية صغار، يتكاثرون يوما عن يوم، يملأون فيها الزوايا، ينطون، يرتعون، وحين يمر بهم يكره لا براءتهم إنما النزق الذي في داخلهم.. يتحولون إلى ما يشبه الفرقعات حين يرونه، يصرخون مشيرين إليه:
«إنه الرجل البومة»..
في البداية كره منهم ذلك لكنه سيألفه منهم، لكن ما أمضه كثيرا هو كيف ينظر إليه الكبار لا صغارهم، حتى في بيت الله لا يسلم من حبائل نظراتهم، وبسبب البومة قاطعوه، قالوا إنه منحوس، يجلب الشر والبلية، وكثيرا ما اتفقت «الجماعة» على التفكير في طريقة لنفيه، لعلهم يجتثون اللعنة برحيله عن البلدة، لذلك أرصدوه، مرات عدة، شَرَكا لصيد بومته، وكل مرة يعود وفي حبائله لا بومة واحدة بل الكثير منها.. حاول أن يتقرب من كل دار، وهادها قبل قَننها دون جدوى.. ولم تزل نفسه في خطب ود أهل بلدته مستشرية حتى اهتدى إلى أن يتألف قلوبهم عن طريق مصاهرتهم، وليضمن قَبوله كعريس اختار أن يخطب ابنة إمام البلدة..
ورغم أن عرف البلدة يعتبر أن من يخطب لوحده دونٍ أهله لا يعني ما يقول أبدا، ويعدون تصرفه طيشا.. رغم كل ذلك طرق باب الفقيه (هذا ما أكدته الجماعة فيما بعد).. استقبله الفقيه يومها خارج البيت، ولم يدم حديثهما سوى لحظات..
قال له:
- أنت تحفظ كلام الله ،وتقي ورع، فهل تقبلني أنا اليتيم زوجا لابنتك المصون..؟
الفقيه، أو آخر كان سيفرح لخِطب كهذا في زمن كف الناس فيه عن الزواج، لكن رده أذهله:
- «الجماعة» تقول إنك تزوجت البومة، فما حاجتك بالزواج إذاً، ثم بالنسبة لك، في مثل حالك، ويل خير من ويلين»..
وبسبب البومة ظل بدون زوج.. الأيام من حوله دولاب.. وخط الشيب رأسه، واهتصرت السنون ظهره، كما أمالت أغصان شجرة اللبلاب.. وكلما ازداد شيبه جفت ورقة من الشجرة، وامتلأ البيت بالبوم، ولأنها كثيرة لم يستطع أن يجاريها في النعيب ليلا.. تغلبت عليه وصمت مضطرا..
يا له من مسكين!.. ما له بتأليف قلوب أهله يدان، لذلك فكر في الرحيل مرة أخرى دون نية العودة هذه المرة، ولقطع هذا الأمل عليه عزم على بيع بيته.. لكن هيهات.. لا أحد من المشترين رغب في بيته رغم زهد ثمنه.. لا أحد يفكر أن يهب نفسه للشر بيديه، من يجرؤ على اقتحام النحس..
ليلة الرحيل، بدت البوم، كما لو تغير شكلها، الرائي لها قد يجزم أنها تشبه أي شيء سوى شكل الطير.. بدت كما لو نفقت، كفت عن النعيب، وهو من جهته وجدها فرصة سانحة لأن يصرخ بكلام أخير كما لو كان يترك وصية.. ظل الليل يردد والدمع يرفض من جفنيه:
«يا أهل الخرافات،
ويا صناع العاهات..
أنحس بومة أفضل من رؤوسكم مجتمعة..»
أضعتموني إذ قرنتم اسمي بنحس
مع أن أشرفكم مجرد نِكس...»
في اليوم الموالي، بعد صلاة العصر، عقد الأهالي العزم على طرد «الرجل البومة» من البلدة مهما كان الثمن..
كان الرجل قد غلس....
قصدوا بيته، في الطريق بدوا كأنهم يشيعون ميتا، كانوا يرددون «لا إله إلا الله، محمد رسول الله»..
تجمهروا حيث يسكن، شكلوا دائرة حول البيت، حا صر و ه . . ارتفعت أصوات نشاز مصحوبة بمد أذرع طويلة، بدت كمعاول تتناطح في الهواء.. الناس يتطاير الشرر من عيونهم، متأهبون لتغيير المنكر.. بحت الحناجر، ونفذ صبر الجميع.. ولم يفضل غير اقتحام البيت ..يتقدم كبيرهم في محاولة لتكسير الباب، غير أنه يتراجع فجأة.. صمت رهيب أعقب ذلك.. انفتح الباب، وإذا بامرأة (على الأرجح هي أخت الرجل المطلوب).. مشيحة بلباس أبيض تستقبلهم، وتقول لهم :
«كعادتكم.. لقد تأخرتم كثيرا..».

قصة قصيرة

سندريلا وزمن الحواديت

ماهر طلبه - مصر

سندريلا.. خيبك الله.. هل نسيت زمن الحواديت حتى تخرجي بدون حذاء. تذهبين لقصر الأمير بدون فستانك الذهبي، تلمحين الساعة تعبر عقاربها الثانية عشر ولا تسرعين هاربة. ماذا ستفعل الساحرة العجوز الجالسة على فرع الشجرة الذابلة في انتظار الهروب الكبير، الفستان الذهبي والحذاء «المسحور» المفقود ؟!!.. أنت قد جردتها من قدرتها على تحقيق المعجزة.. أن تلصق صورتك بصورة هذا الفحل الأمير.. مضى زمن الحواديت.. الساحرة العجوز لمن يريد أن يرى الآن صورتها.. شابة صغيرة تنام على فروع الأشجار الذابلة فتعود إليها خضرة الحياة وتثمر، تفتقد قدرتها «السحرية» على ربط الغنى بالفقير.. الفحل الأمير يجلس في قصره يمسك فردتى الحذاء يقيس بهما الدنيا، وينقش على حائط قصره صورة لفتاة فقيرة «أو هو يظن هذا».. ترتدى فستانا ذهبيا «أو هو يتمنى هذا».. تسرع الخطى هاربة مع دقات انتصاف الليل «أو ليتها فعلت هذا».. تتعثر فى هروبها، فتهرب من قدمها فردة الحذاء «المسحور».. الأمير يحلم برحلة البحث، بدهشة العثور، بدمعة اللقاء وفرحته .. لكنه الآن يمسك بفردتي الحذاء يلطم بهما وجه العالم وينوح.. سندريلا خيبك الله.. فقد أضعت بدلا من الحذاء «المسحور..» زمن الحواديت حين ذهبت للأمير غانية.

ذَاتَ إِصْحَاء

■ سعيد موزون -المغرب-

أَنْظُرْ إلى هذا الصرح المندثر إربا إربا .. ماذا ترى؟ يتراءى رأسي للخارج من عمق دهشته كَسَنام مهيب يتدحرج في الفراغ داخل جسد ما، إنني أنساب شاخصاً فيه مع كل هبوب لرياح الأفكار، جسدي لا يُتعب الرياح كيفما كانت هسهستها.. أتنقّل خائر الأضلاع والوجدان في اللامكان أو على جبل تودغى لا أدري ولا أقوى على أن أدري .. يبدو أني لا أقوى على حمل نفسي، ولا أعرف هل جبل تودغى من تحتي يئن كما أنا! أين أيني الآن وكيف أعيش داخل جسد كأنما تخطفه الطير ..!

- تْرْرْرْرْرْرْرْ.. رْرْ أَبْنَادَمْ ..!

يقول الجبل.

هُزال فظيع يتسلل إلى كلّ رغبة تطلّ من نافذة الأعماق، أحملُ الأماني المتنافرة في كفّ مضطرب، أمضي خطوة .. ثم أعود إلى بدايةٍ ارتجالية، وقبل أي غوص وانتشال، قدمايَ - أو غصناي - ترتجفان في زمن كاسر، آه يا وطني ..!! أسير حتى لا أسير .. أمشي حتى لا أمشي .. أمضي حتى لا أمضي .. تنتفي المسافات الحارقة مع كل تنهيدة يائسة، أتنقّلُ على صخور جبل تودغى هائما، فأتراءى ويتراءى الجبل أمامي كَنَسْرٍ يحلّق رويدا رويدا في الفضاء المخضرّ بالنّخيل .. آه يا وطني ..!! أواه يا سطوة الزمن ..!!

أتأمل نفسي بنظرات مُتْعَبَة على طول الجدران المتآكلة، آه يا وطني اعذرني لأنني أرتدّ مذعور من مرآته على الجدران ..!! أرقبُ القصبة أمامي وصخورُها تضحك من ذبولي وترددي، هل أعتذر للقصبة والتاريخ ؟؟ .. أصمتُ لأني لا أجدُ غيره ملاذاً في ذا الموقف، ولأن الصمت وحده منقذي أمام القصبة الآن .. يعرقُ الصمتُ الجبان في كياني، أبيتُ وتبيتُ القصبة شامخة تتعرى من وِزْرنَا ووزر جيلنا أمامي الآن، وأبراجُها يتدلى منها عبق تاريخ تتغير العظمى أو لعلها رائحة الخبز والأمهات وبنادق الشيوخ والرصاص الحالم ..

لا. أنا لستُ لي ولا للقصبة ..!

أعود إلى نفسي، أبيتُ تعيدني الذكرى إلى نفسي حين كانت في وَحَل الغواية، تتحرّش بي الذكرى، يُغير عليّ نمل تاريخي، فيتسلقُ جسدي الهارب مني منذ أمد: يَثِبُ النمل إلى مسامّي قاضما كل ادعاء كاذب للوجود والانتماء، أحدّق مندهشا في القضم المُنَظَّم والدبيب المتناسق .. أنتفي وأتلاشى في اللّسعات والقرصات .. تهتزُّ أشلائي من باطن الروح. تنطُّ مني محاولات شبه جادة للمقاومة بيد أنها لا تلبث أن ترتدّ خاسئة ذليلة.

انتفضتُ .. ثرتُ .. حرّكتُ ركام جسدي كله، يا إلهي ثمَّةَ إبادة جماعية لخواطري ..!! تألمتُ في صمت، لم أسمع أنيني جيدا، احمرّتْ وجنتاي وبرزتْ عيناي خارج وجهي كعينيْ ضفدع هائج، تصاعد الاحتراق في الصمت، دلف من الخروج، انفجرتُ ونثار الضيق يصحب الاحتراق:

- كفى أيها النمل أرجوك، لا أحتمل أكثر.

- حسبناكَ ستعود، لكن يا حسرة عليك، تصيح، فقط لأن جسدك يتألم ..!!

استشرى الدبيب فيّ بنشاط ونبض عجيبين.. أكاد أخرج من جلدي .. انفجرتْ جوانحي:

- آه ..!! أرجو أن يريحني الله من هذه الحرب.

الآن سَتُقْذَفُ الكريات الحمراء والبيضاء والدماغ والإحساس المُشَوّه مؤقتا في العراء، استأنف النمل ما بدؤوه، عاودني الألم بسِياطه، لكني رغم كل شيء ابتسمتُ وأنا أرقبُ نفسي تتنقّل من عذاب إلى عذاب عَذْبٍ، فوجدتني أُهَنِّئُ كل نملة أتتْ على لحمي ودمي، وأعانق ميلادي المتأخر باسماً، وأرى جبل تودغى حقيقةً لا وهماً، وأقول للنمل مستشعرا العظمة والخلود وهما يُطلّان من أعماقي العليلة:

- أيها النمل ادخلوا مساكنكم في جسدي والْزَمُوها، لعلّي أَؤُوبُ إلى وطني الذي سقط من أوصالي.

شعر

صَهِيلُ الرُّوحِ

إلَى روحِ جدّي

مُتوحدًا في زيِّهِ البَالِي
والشمسُ في كَبِدِ السماءْ
تَهْوِي لتَكسِرَ ظِلَّهُ العَالِي
تهوي لتَحقِنَ بالشَّقاءْ
عرقًا تَحدَّرَ كَيْ يُخدِّرَ فيه أَدْمُعَهْ
والفأسُ في يَدِهِ
والفأسُ يَلْسَعُهْ
يَهْوِي به لكن يُحاصِرُهُ الفَضَاءْ
والأرضُ تُرْجِعُهْ
أَوَّاهُ في ضَرَبَاتِهِ
شيئٌ من الأوجاعِ يَجرعُهُ
لا..... ليسَ يَفْدَحُهُ العَيَاءْ
لكنَّ شيئًا ما هناكْ .....
خلفَ صهيلِ الرُّوحِ يُوجِعُهُ
آهٍ تَقَوَّسَ ظهرُهُ والحَقْلُ مُسْتَعْصٍ عليهْ
والفأسُ يرفعُهُ ليسْبحَ في الفَضَاءْ
ثم يَهْوِي حينَ يَدْفَعُهُ
آهٍ فَيَحْفِرُ في يَدَيْهْ...
أَوَّاهُ حتى الفأسُ يخْدعُهُ
فتهيجُ أدْمُعُهُ قليلاً ثُمَّ تَأْبَى مُقْلَتَاهْ
تأبى فيصرفُ دمعه عرقًا فَتَنْزِفُ وَجْنَتَاهْ
كمْ يستبدُّ به القضاءْ
تَتَكالَبُ الأيامُ والأوجاعُ قاسيةٌ عليْهْ
مرَّتْ سنينٌ والشَّقاءُ هو الشقاءْ
مرَّتْ كأنَّ العمرَ يُسرَقُ من يَدَيْهْ
لا حكمةٌ للحقل تُخْضِعُهُ
لا شيئَ في هذا الفَضَاءْ
آهٍ...سوى حبِّ البَقَاءْ
*
لا زالَ في يدِهِ لِوَخْزِ الفأسِ مُتَّسَعُ
لا زالَ في فَأْسِهْ
أرضٌ لِيَقْلِبَهَا وروحٌ مِلْؤُها الوَجَعُ
لازال في روحِهْ
معنًى بحُبِّ الحقْلِ يجْتَمِعُ
لازال في حَقْلِهْ
مرثيَّةٌ للغيمِ تَرْتَفِعُ
لازال في غَيْمِهْ
ماءٌ زُلالٌ سوفَ يَنْدَفِعُ
لكنَّما الآنْ
الحَرُّ يَنْفُثُ في ملامِحِهِ هَجِيرَهْ
والشمسُ تنزل كالسياطِ عليْهْ
أوَّاهُ من حرِّ الظَّهيرَةْ
أواهُ من قدر يَمُدُّ يَدَيْهْ
كَيْ يُسكنَ الفلاحَ في الدُّنيَا سَعيرَهْ
لكنَّه راضٍ بما قسم الإلاهْ
رغمَ الأنينِ ورغمَ آهٍ تلوَ آهْ
مُسْتَسْلِمٌ جدًا لِمَنْ رَسَمُوا مَصيرَهْ
كَمْ مِنْ فلاحٍ سِوَاهْ
خَذَلُوا الحقولَ... لأنَّ أسْبابَ الجَفَافِ
تبدُو كثيرةْ
ولأنَّ ذَا البَطْنِ الكَبيرَةْ
قد اشترَى منْهُم نعيمًا لا يراهْ
لكنَّه ...
رغمَ الحَنِينِ ورغمَ آهٍ تلوَ آهْ
مستسلمٌ جدًا لمن رَسَمُوا مَصِيرَهْ
بَاقٍ هُنَا...
رَاضٍ بما مَلَكَتْ يَدَاهْ
رَاضٍ بِعيشَتِهِ الفَقِيرَةْ ...

■ طارق بكاري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

هواجس أحلام الصباح

في سرير أحلامي الصباحية
تنام، تحت الوسادة، وسوسات عزازيل اللعين
يراودني .. يسليني ...
يزعم لي زعما
أنني في يقظة من أمري ..
يحلف لي بعصيانه وتأبيه عن السجود،
أسجد له مصدقا
طامعا في المزيد.
***
تمُرُّ بي أمي
وقد عزمت على الرحيل
وقلبُها متوجِّسٌ
من زوجة الإبن الآتية، التي ستجد البيت صفرا من أهله
ربما احتاجت إلى منديل
تجفف به دمعا
أو إلى صمت، ترهف خلاله سمعا إلى حديث الحيطان الآيلة التي
فقدت متكأها ، بعدما همّت أمي بالرحيل.
***
لكم تساءلتُ، في غمرة التثاؤب: تُرى
متى أمي تقلعين عن ...
هذه الفِكر المعتمة المضجره !!؟
أشعر بالقنوط .. بالهمّ .. باليأس مني، من قدرتي على المواصله
يخرج يأسي من قمقمه القديم، ينصح لي،
ويذوب في زحمة كتبي، التي افترشت بطن الحصير ...
أحمل هاتفي، الذي
حطمته قبل أن أنام، كيلا يزعجني منبهه الفضولي ...
أركّب رقم عزازيل اللعين
رقمه لا يعرفه، إلا حواريوه.. المؤمنون به
يبدو أنه خارج التغطيه ..
لا.. بل تبرأ مني ...
من تصديقي، وتبجيلي له،
سخر من سذاجتي .. أسمعني –عبر العلبة الصوتية..
شطرا من خطبته اليتيمه..
صرخت بصوت مدو: من ذا يخرجني من جحري هذا!؟
من ذا يوقظني!؟ يفتح لي عينا ..
وأستعين بأشلاء هاتفي المحطم على فتح العين الأخرى...!!!؟
***
يتوالى عِلي الصور من كل حدب
أجَنّ، وأجَنّ، وأجَنّ..
ويبدو لي، في بذلته الفرنسية المزركشة
«فوكو» حاملا، بكلتا يديه، كتابه عن تاريخ الجنون
يتقدم نحوي .. ويتقدم .. ثم يغيب...!!
أرى نفسي في غرفتي المطلة على البحر الميت
أبلط سقفها..
أنثر الزبل في أركانها،
وأنعم بالرائحة ما تزال على طراوتها...
أشم رائحة العطر، الذي أهدته إلي صديقتي في العام الماضي
أجده أنتن من الزبل
وفجأة .. يرن هاتفي
الأزرق لأكتب بالأسود: BIC آخذ قلم
صدق القول في هذا الذي يسمونه منبها: «... ويأتيك بالأخبار ما لم تزود!!»
يغيب عني القائل ومحتوى القول.. أرغب في الاسترسال،
يحاصرني قساوسة الشعر وسدنته،
أجدني غارقا في لغتي
بقلم تصدق عليه كل التهم،
لكنه لحكمة حلمية يبقى خارج الزنزانة.

■ عادل بوحوت

شعر

لي حبيبة

لي حبيبة، يا قارئي ...
بعضٍ جزئها كل،
والكلّ جزء من مصرعي.

لي حبيبة ...
رسم الفجر عنقود عنبٍ على شرفتها، رشوةً للمرور قرب الدارِ،
وأنسجة الحديقة.
لا مكان لِتعاليم وريدها البازغ في الرياح
ولا شمعة في الصقيع
تدفّأ مضجعي.

لي حبيبة، يا قارئي
ضيّع البحر آفاقه في مائها ...
كنفحة رملٍ صوب العيون الرقيقة الدنيا،
لِحساسيّة بالعين تشكو ...
أم أنك تبكي حبّك، حبّها ...
في طعنة من مدمعي.

لي حبيبة، يا قارئي ...
تشرق في نهدها شمسٌ، وفي الصرّة شمسٌ
تخيط من الضوء ثوبا للنزوح إلى البعيدِ
وتقول في مطلع الفجر للفجر
غب ... إلى الوراء
فما هذا بمطلعك يا فجر
هذا مطلعي.

لي حبيبة،
تدور على أطراف جداولِها لغةُ من ضياء
وتمشي إلى المعنى حافيةً في الحريقِ،
تقول: لا حراك يشافه صمتي،
لا سوائل تحاور الريح قبيل الحصاد...
ولا مسيح ينزل من سمائي ...
أو يدّعي، ما يدّعي.

لي حبيبة...
إن مشيت معها، نمشي معا،
وإن مشيت وحدي
مشت معي ...

سليم الحاج قاسم – تونس

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحـــلام

قصة قصيرة

يوسف خليل السباعي

آه... لو كانت فقط سمحت لي بأن أضمها بين ذراعي. ربما، كانت كالماء الذي يتسرب بين أصابع اليد...

كانت أحلام منهمكة في رقصة شرقية. قسماتها مدورة فاتنة، تسحر كل من حولها. شعرها الأسود الحريري المائل والطائر يسافر بمن يتأمله بوجد إلى الجزيرة الساحرة الإشبيلية، عيناها بحر عميق، شفتاها ناعمتان كالرذاذ، وأنفها دقيق، وجسدها شبه العاري، الذي يكشف عن نهديها العامرين، ذهبي.

كان رفيقي أسعد الخطاط حدثني عنها، ووصف لي كل تفصيلة في جسمها البض.

ذات مساء ربيعي في حانة ومطعم ريستينكا، قال لي:

- أحلام زهرة النادي...لاتضيع فرصة التفرج عليها، لكن لاتنسى أن تهدي لها رواية «ناتاليا». إنها تعشق قراءة الروايات.

لم أنبس بالكلام. فافترت عن ثغره ابتسامة ساحرة، وقال- قبل أن يودعني- موعدنا يوم السبت في النادي.

يوم الجمعة، بقيت في بيتي أكتب. كنت منهمكا في كتابة رواية جديدة عن «روندا: أرض الأحلام»، التي لا أعرف متى ستنتهي، وتذكرت معاناتي مع طبع كتبي السابقة. ومع ذلك، استمررت في الكتابة في صمت يشبه صمت القبور. أحسست بارهاق شديد، فتحت النافذة، أشعلت سيجارة شقراء وشرعت في التدخين، كان الدخان كغيمة صغيرة يسافر بي إلى الأيام التي كنت أترجم فيها «أبحاث» الكاتب الفرنسي رولان بارث. تصوروا أنني كنت مجنونا، أعرف أنكم ستضحكون، أرتدي قميصا رياضيا أبيضا وسروالا قصيرا أزرقا، ثم أضع على طاولة الكتابة قواميس بالعربية والفرنسية، وأوراقا بيضاء وأقلاما ملونة، وأشرع في الترجمة وكتاب الأبحاث بين يدي، كنت أبدو خلال هذا العمل كالمجنون، وأحس بأن شعري القصير ولحيتي يطولان، مع أني أكره أن تكون لي لحية. والحق أن لي قصة مع لحية كارل ماركس، التي كانت تتبدى من خلال صورته المنشورة على أغلفة كتبه، والتي كنت أتمتع بالنظر إليها، قبل أن أشرع في قراءة كارل مترجما إلى العربية. كنت أفضل في هذه الأيام أن أكون حليق الوجه، جميلا، وهو شيء بدأ يختفي مع الكبر، وكثرة القراءة والكتابة التي كانت تأخذ الحيز الأكبر والأعمق من حياتي، ولا أدري، لأي سبب كنت عند الشروع في الترجمة الأدبية، وترجمة «أبحاث» رولان، أخرج تلك الملابس الرياضية، الصيفية، وأتبحر فيها، وفي مرات كثيرة عدلت عن فكرة خلع ملابسي برمتها والجلوس على طاولة الكتابة عاريا مثل سيدنا آدم، كانت هذه الفكرة تراودني، لكنني كنت أطردها، حتى لا تسيطر علي. فكرت في العودة لكتابة الرواية، لكنني لم أقدر على الكتابة. عقارب الساعة تشير إلى الحادية عشرة ليلا، فتحت الثلاجة، أخذت بيرة باردة، ارتشفت منها رشفة مبطئة، أكلت قطعة من الدجاج المشوي باردا، وأطفأت حاسوبي، ثم ارتميت على السرير، ورحت في سبات. رأيت فيما يرى النائم، وجه أحلام، بابتسامتها العذبة، بشعرها الأسود الحريري... وبجسدها البض ترتمي إلى جانبي لتنام معي على السرير وهي ترمقني بنظرة وديعة، ثم تلامس بيديها الناعمتين وشفتاها الرطبتين جبهتي، وشفتي، بقبلة معسولة، فأنهض مفزوعا وأنا أتمتم بكلمات غامضة، وأحسست بمياه تغزو سروالي القصير، ما جعلني أخجل من النهوض على قدمي. بقيت على ذلك الحال حتى فجر يوم السبت، وتذكرت موعدي الليلة مع أسعد. كنت مشغوفا بالتفرج على أحلام، ليس حبا في رقصها، ولكن لأبصر حركة جسدها، الذي يغريني أكثر من أي شيء آخر.

الليل يقترب، نجمة وحيدة في سماء «الرنكون»، يوم السبت. هتف لي أحمد، بصوت مبحوح، قال:

- لا تنس موعدنا، نلتقي في النادي
- أين أنت؟
- في «صالون الفندق»
- انتظرني بعد ساعة سأكون معك.

وأنا في طريقي إلى النادي كانت الأفكار تنهمر على رأسي كالمطر، وبرغم أنني كنت ألقي بها في الطريق، إلا أنها كانت تعود بعناد محاولة الاستقرار في رأسي. مررت من أمام مطعم «ماكسيم»، وألقيت نظرة على مطعم وحانة «كوكودريلو»، لأجد نفسي للتو قبالة باب الفندق... فكرة واحدة، تمكنت من الاستقرار في رأسي لم تبرحه أبدا، جعلتني وأنا أصعد درج الفندق أتساءل: هل تدرك أحلام ما تفعله بجسدها؟ كنت أرغب في رؤية هذا الجسد، وشطحاته، وتمايلاته، وإغراءاته، وكنت أرغب في ملامسته، وتذكرت أيام البحر، وأجساد البنات اللدنة المبسوطة تحت أشعة الشمس، التي كنت أكتفي بالنظر إليها بشهوانية دون أن أقدر على ملامستها، مثل أجساد الممثلين المبسوطة على شاشة السينما، حيث كنت أكتفي بالنظر، لا اللمس. الأسئلة تتراكم كمثلجات فوق رأسي، لكن فكرة ثانية محيرة، وبلهاء، جعلتني، قبل أن أدخل إلى الصالون، حيث كان أسعد يحتسي كأس ويسكي، ويأكل بشهوة سمك «بيكروني» المقلي، أقول في سري: هل تعرف أحلام نيتشه ورقصاته الفلسفية؟... ولا أدري مامعنى هذا السؤال. كان أسعد أسر لي أن أحلام تعشق الروايات، وتقرأها بنهم، ولم يحدد لي أي نوع من الروايات ترغب في قراءتها، فجلبت معي نسخة من رواية «ناتاليا» لأهديها لها. وكنت محبورا حين أهديتها الرواية بعد انتهائها من وصلة الرقص، فقالت بابتسامة عذبة، وبفرنسية: Merci. الكلمة التي أتذكرها حتى الآن. الصورة التي بقيت راسخة في ذهني، هي تلك الابتسامة الوحيدة، التي أججت في قلبي صبابة الحب، والظمأ إلى قطرة حنان، أو لمسة رفيقة، من اليدين الأسيلتين، الناعمتين، وقبلة لـ«الوسط»، جذع الجسم: «المكان الأثير للتعبير عن حركة الرقص»، تلك «الحركة الأفعوانية التي تتغنى بالحب».

بنظرة باسمة، وأسعد يشير بأصبعه، قال لي: أنظر إلى هز الأوراك والحوض والصدر، إن أحلام تجعلني أطوف في عوالم صوفية. فسألته باسما: أيها الخطاط... هل طافت بك في عوالم صوفية أم لحمية؟ لم ينبس بالكلام. نهض، ووضع ورقة نقدية على صدر أحلام، ثم عاد للجلوس على الأريكة الحمراء، ليرتشف بهدوء كأس «فودكا» كان منتصبا على المائدة. قلت لأسعد بعد تفكير، يقول باحث إن «الراقصة الشرقية تحمّل هذه الأعضاء انفعالات أكثر صوفية منها لحمية، لأنها في الحركة المستمرة تلغي الحاجز العازل بين الحياة والفكر». ويقول أيضا إن» منطقة الوسط هي فيزيولوجيا المركز المحفز لطاقة الجسم، فعلى نطاقها توجد وظائف التنفس والقلب والهضم والتناسل. فالحركات تنطلق من القلب والبطن، وهذا الأخير مصدر حياة وقوة وتوازن». لم يهتم أسعد كثيرا بذلك، وراح ينظر بشهوة إلى جسم أحلام المتمايل والمنتشي بالرقص، سابحا في ملكوت تخيلاته التي لا تنتهي كأنه نام إلى الأبد. لا أخفي سرا إذا قلت إنني أحببت أحلام كراقصة، رغم أن صديقي زاهر قال لي ذات مرة: «دندنة أفضل منها»، وتذكرت دندنة لحظة كانت تقف على الدربوكة وهي ترقص محركة أوراكها وحوضها وصدرها الأخاذ.

راحت أحلام لحال سبيلها بعد أن أدت رقصتها، التي ستكررها دون أن أتمكن من أن أسألها إذا كانت قد سمعت بنيتشه. وكنت متيقنا أنني سأراها مرة أخرى. لكنني وأنا خارج من النادي في عز الليل فكرت فيما تحدث عنه باحث، قال إن «الراقص العالمي موريس بيجار رأى أن نيتشه والرقص يشكلان كلا واحدا. فأعمال الفيلسوف الألماني وأسلوبه ولغته واقعة تحت تأثير الرقص والحركة، يشي بذلك الاستخدام المتكرر لكلمة رقص، ففي «هكذا تكلم زرداشت» ترد هذه الكلمة نحو 64 مرة. وفي «هو ذا الإنسان»، يطلب نيتشه من الإنسان معرفة الرقص مع الرجلين والأفكار والكلمات، كما يكتب أن زرداشت «راقص» وهو «إله» الرقص والوجد والحركة. وفي عبارة له، يحملنا على الإعتقاد بأنه لا يؤمن بإله لا يجيد الرقص. وانطلاقاً من هذه الرؤية، عنون بيجار أحد أعماله «زرداشت، أغنية الرقص»، وأراد بذلك أن يبقى وفياً قدر الإمكان لإبداع نيتشه، وفي اعتقاد بيجار أن الرقص يشكل وحده عالماً بذاته مرتبطاً بالألوهة، ويمتلك لغة كونية تسمح بالتواصل بين الأعراق والثقافات، ويتسم بطابع مقدس يستعين بالقوى الغيبية...». وأدركت حقا، وأنا وسط السيارة التي تخرم بساط الطريق أن الراقصة أحلام شيء ملغز، وعصي على القبض، كالماء الذي يتسرب بين أصابع اليد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

■ د. سمر الديّوب

مفهوم النص وخصوصية اللغة في الأدب الرقمي

يعني النص -حسب تعريف النص الأدبي الورقي- المساحة الظاهرة التي تتكون من نسيج الكلمات. وقد سبق رولان بارت إلى تعريف النص المتشكل من نسيج لغوي يمثل المتن الأدبي. فالنص ذو طبيعة لغوية، وحدتُه الأساس الكلمة. لكن النص الرقمي لا يندرج ضمن التعريف البارتي السابق. والنص اللغوي الذي ينتجه الأدب الرقمي لا يتعلق بالنص فقط. إنه يتبأر حول العلاقة التي ينظمها القارئ بلغته، علاقة المستعمِل سواء أكان قارئاً أم كاتباً، وقدرة فعل اللغة بفضل البرنامج. فالأدب الرقمي يتمحور حول جهاز، وتأخذ اللغة مكانتها المركزية في المنطوق الواضح غير أن بناء الصورة وغرضها يقومان على الكلمات التي تحدد أجزاء هذه الصورة. لكن النص الرقمي ليس حاملاً للدلالة، إنه يقتسم تدبير المعنى مع عناصر الجهاز؛ لذا يمكن النظر إليه على أنه فن النص وبدقة أكثر فن العلاقة باللغة. فلا يوجد النص الرقمي بوصفه فكرة ذهنية مجردة، بل بوصفه تجسيداً لهذه الفكرة في شكل جديد قوامه الصورة المأخوذة من عالم الحواس.

ينتج النثر بواسطة اللغة، ويثير الشعر سؤال مكانة اللغة في إنتاج المعنى. لكن في النص الرقمي عناصر غير لغوية؛ إذ تغدو اللغة عنصراً من جملة عناصر. كما أن النشاط اللغوي في الأدب الرقمي لا يركز على العلاقة بالنص، ويمكن أن يتبأر حول العلاقة التي ينظمها القارئ بلغته؛ لذا وصلنا إلى نتيجة أن الأدب الرقمي يمثل فن العلاقة باللغة، وبهذا المعنى كل أدب رقمي بما فيه الخيالي يمكن أن يعد حالة شعرية خاصة.

واللغة هي العنصر الملفوظ الذي يظهر على الشاشة وعبر وسائل الصوت. فيجب أن يتعرف الجهاز إلى اللغة التي وضع النص بها. وبما أن التصور الآلي غير كاف وجب إدراج الإنساني في العمل الأدبي الرقمي، فتغدو اللغة ذات وظيفة مزدوجة: إنها طبيعية ومعلوماتية. فالوسيط المعلوماتي أساسي، والشيفرات المعلوماتية هي التي تصنع النص.

وبناء على ذلك نستطيع القول ليس وجود النص في الآلة هو الذي يثير إشكال اللغة بل غيابه سابقاً، وغيابه يعني أن التحول الإنساني المستمر بواسطة اللغة قد تم إقصاؤه من الإعلاميات، وتم ترك مجال جوهري للفكر التكنولوجي الذي يجسده البرنامج.

اللغة صورة العصر وحركيته إضافة إلى لغة متوارثة. فثمة جدل -على سبيل المثال- أثارته القصيدة الرقمية للشاعر د. مشتاق عباس «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق» سبب هذا الجدل صدمة الوسيلة الجديدة غير المألوفة في قراءة النص الشعري.«1»

ويمثل الأدب الرقمي مرحلة ما بعد العولمة، مرحلة ثورة الاتصالات التي بلغت أوجها في شبكة الانترنت. فمن إفرازات العولمة النقد الثقافي، والنص الرقمي، والعالم الافتراضي. وهي مجالات مستحدثة تفرض واقعها، وذاتها على مثقفي عصرها؛ لإيجاد أنجع الأسئلة اللازمة لحل مشكلاتها المعقدة. فكل فعل إنساني صادر عن معرفة ما. وقد رافقت العولمة ثورة معلوماتية هائلة، وتقدم تكنولوجي مذهل في مجالات الحياة. والأدب الرقمي موجود، ويتطور ولا بد له من وسائل نقدية خاصة به.

ولا يغادر الأدب الرقمي الحاسوب إنتاجاً، وقراءة، ونشراً. والحاسوب ليس مجرد وسيط للنشر. إنه يتجاوز ذلك إلى إلحاق تعديلات جوهرية على النص، فيتحول إلى غير ما سيكون عليه لو صدر عبر الوسيط الورقي. والسؤال البدهي هل سيحل الأدب الرقمي محل الأدب الورقي؟ أو أننا على عتبة مرحلة سيختفي فيها الأدب نفسه؟ فالرقمية تجلّ لقطيعة مع الأدب السابق، وهي آخر مرحلة من مراحل تطور الأدب التي يمكن أن نمثلها بالشكل التالي: أدب شفهي ← أدب ورقي ← أدب رقمي.

يحتاج الأدب الرقمي إلى معرفة تقنية تهم الباث والمتلقي على حد سواء، وهو أمر يمكن أن نطلق عليه مصطلح الهندسة الثقافية؛ لذا يجب دعوة المؤسسات الثقافية إلى إيلاء الثقافة الرقمية الشأن الذي تستحقه، ودعوة وسائل الإعلام إلى تكثيف العناية بالثقافة الرقمية، ودعوة الجامعات إلى إدراجه في مناهجها الدراسية.

والأدب الرقمي تجل أدبي غير مألوف للمتلقي؛ لذا يمثل التعامل معه في غياب شروط معرفية نقدية واعية إخلالاً بمنطق تلقيه، ورفضاً له. ولا بد أن تدخل الجامعات العربية مجال هذا الأدب؛ لتكون أرضية خصبة للتحفيز أكثر على التفاعل مع هذه التجربة.

وإذا كانت اللغة المعجمية هي الأساس في تجربة النص الأدبي فإن موقعها يتغير في النص الرقمي، وتصبح اللغة المعلوماتية ذات وجود جوهري. فهي إنجاز النص الرقمي. تتغير الوسائط فيتغير البناء، ويؤسس لشكل أدبي مغاير تبعاً لطبيعة اللغة الجديدة التي تأتي بلغة المعلوماتية، وتنجز مساحة مفتوحة للنص يتحرر معها القارئ من التعاقد المألوف في الكتاب الورقي من جهة بداية الكتاب ونهايته. فتتلاشى الحكاية، ويصبح للقارئ الوظيفة الأهم في إعادة بناء الحكاية من جديد؛ لذا يمكن القول إن الأدب الرقمي حالة تطورية للأدب في صيغته التكنولوجية، واستجابة لأسئلة الإنسان في هذا الزمن. فرواية «شات» -على سبيل المثال- لمحمد سناجلة رواية رقمية عربية تُظهر تحولات النص الروائي في بعده الرقمي«2»

والأدب الرقمي ليس بديلاً من الأدب الورقي. فهو أدب أفرزه العصر، وله خصوصيته. فالكتابة الرقمية استجابة لدخول البشرية في مرحلة العصر الرقمي.

الصورة إذن هي الأصل في الكتابة الرقمية لا الكلمة. لكن التجريد هو الأصل لا الصورة، والفكرة تسبق الصورة. والتمثيل يستدعي اختفاء الشيء لكي يتم تمثله وتصوره؛ لذا يعد التمثيل أغنى من الشيء في حد ذاته. وللكلمة قدرة كبيرة على الاختزال، تفتح أمام المتلقي قدرة على الخيال. بينما الأدب الرقمي يستعمل مؤثرات تحد من هذه القدرة، وتوجد قارئاً سلبياً، فهو مجبر على استعمال البرامج التي استعملها الكاتب الرقمي.

تدمر الصورة الرقمية العلاقة بين الواقع والخيال، وهنا نجد أننا أمام تساؤل مهم: هل العولمة قيمة مضافة للأدب، أو تهديد للكتابة. لدينا ثلاث كلمات مفتاحية «الانترنت، العولمة، المثقف العربي» تؤدي إلى الكلام على أسئلة الأدب الرقمي. فإلى أي حد استطاع المثقف العربي أن يستفيد من الثورة التكنولوجية التي شهدها العالم؟ وإلى أي مدى كان الانترنت البديل الجيد من الكتاب الورقي؟ ماذا ألغت الرقمية؟ وبأي فتح جاءت العولمة؟

استطاعت وسائل الاتصال الحديثة أن تقتحم تفاصيل حياتنا اليومية، ويجب أن ننخرط في الثورة العلمية الحديثة بهدف الانتقال من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج، وعقلنة هذا الاستهلاك بما يخدم هوية ثقافتنا المحلية والوطنية والقومية بشكل يمكّننا من إقامة جسور تواصل بين الثقافات الكونية، يضمن حق التنوع الثقافي، ويعترف بأحقية الوجود.

اللغة في الرواية الورقية عاجزة عن الاستجابة لحاجات نظيرتها الجديدة التي تتحدد بعدة بسمات متعددة منها: تجاوز اللغة المكتوبة إلى مكونات أخرى: صورة، صوت، مشهد سينمائي، حركة.. ويجب أن تكون هذه اللغة سريعة، فلا تتجاوز المفردة فيها أربعة أحرف، أو خمسة أحرف، وعدد صفحات الرواية لا يتجاوز مئة صفحة، والجمل من ثلاث إلى أربع كلمات على الأكثر. وعلى الروائي تجاوز مجرد معرفة الكتابة إلى الإلمام بهذا القدر أو ذاك من مجموعة من البرامج والحاسوب.«3»

يغيب إذن مفهوم أدبية اللغة لأن الأدب فن تعبيري أداته الكلمة. لكن الأدب الرقمي لم يعد أدباً فقط بل أصبح فن صناعة النص، وفن لغته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

شكيب أريج

النص الفقير

(1)

«ابن السماء»*: الرواية القصيرة جدا

أ- ما قبل النص:

أقدر الجهد الذي يبذله الأديب مصطفى الغتيري وهو يكد ويجتهد، قارئا وكاتبا، متتبعا ومواكبا، وأقدر حيويته السردية وهو يقتحم عوالم القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والرواية غير هياب لمتغيرات السرد بين الإبطاء والإسراع، بين الاختزال والإطناب، بين الانفتاح والانغلاق.

ولأن الكاتب مصطفى الغتيري قد راكم إصدارات في القصة القصيرة (هواجس امرأة، شيء من الوجل) وفي القصة القصيرة جدا (مظلة في قبر/ تسونامي) وفي الرواية (رجال وكلاب/ رقصة العنكبوت/ عائشة القديسة/ليلة إفريقية/على ضفاف البحيرة) فإن تقديري الإيجابي لمواهب الكاتب السردية كان مسبقا قبل الاطلاع على روايته الأخيرة «ابن السماء». ومن جهة أخرى فإن إيماني بأن المبدع لا يجب أن يكون بالضرورة سجين الجنس الأدبي الواحد يجعلني لا أستكثر على أي أحد الإبداع في مناحي متعددة من الأدب، أو في الحياة، وكون الأديب مصطفى الغتيري ينوع سروداته بين الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والمقالة أمر أعتبره قيمة مضافة لتنويعاته في الحياة ما بين مصطفى الغتيري الأديب والمدون والسياسي والجمعوي والإنسان.

توقعت منذ العتبة الأولى للعنوان «ابن السماء» أن يكون النص متوغلا في فضاءات ميتافيزيقية، أن يكون سردا مؤسطرا لليومي، مجترئا على المقدس، سردا فاردا جناحيه على مناحي حياتنا ووجودنا المتشعب المتشابك، وحتى إن لم يقبض عليه أو على بعضه فمنانا أن يترك أثرا على إحساسنا المرهف كفراشة، وظل السؤال يقرع مثل جرس يتناوب أطفال الحي المشاكسون على كبسه بإزعاج واستفزاز وإلحاح: من هو ابن السماء؟؟؟

وتساءلت أسئلة أخرى -ما قبل القراءة-: هل هذه الرواية استمرار لردم المسافة الملحمية؟؟ هل تصر على نقل الصورة البشرية من مستواها البعيد إلى منطقة الاتصال بالحدث الحاضر غير التام؟؟ وأي مشاعر ومواقف وعوالم ستضعنا في أتونها الرواية؟؟ أيحتمل النص قراءة أحادية أم تتعدد زوايا النظر إليه؟؟ هل تتحلى الشخصيات بذلك السمك النفسي الدلالي الذي يجعلنا نتعايش معها بندية وكأنها شخصيات من لحم ودم؟؟ هل تتحقق عوالم روائية مشحونة برؤى وهواجس ونقائض ومسارات تعبر عن ما يميز الكائن الإنساني، أم أن مصائر الشخوص والمواقف والأحداث سيزج بها في إطار مبسط لإدراك الحياة دون تعقيداتها؟؟

ب - السؤال عقل الرواية

يقول الروائي الكبير عبد الرحمن منيف:» أنا أتصور ان إحدى أكبر مهمات الروائي أن يجعل الآخرين يتساءلون»1 ومن الواضح أن هؤلاء «الآخرون» هم نحن القراء، ولا أحسب أن هناك سؤال يهيمن على قارئ نص «ابن السماء» أكبر من سؤال: من هو ابن السماء؟؟ هو بطل كما يصرح السارد: «إنه بطل نحس «ويؤكد»: أؤكد أنه جاء من السماء بالمعنى الحرفي وليس المجازي» ويفترض مسلما: «لنفترض أن هذا الرجل من سكان السماء الدنيا، تلك التي تبدو لنا قريبة، وهي التي تدعي الأديان أن الناس الطيبين يصعدون إليها بعد موتهم». ثم يمضي في سرد حكايته: «لقد قضى هذا الرجل في السماء الدنيا زمنا طويلا، ولكنه لم يتكيف مع الحياة في ذلك المكان، ولأنه نحس مع أنه إنسان طيب، فقد تسبب في مشاكل عدة وأصاب رفاقه بكثير من الإحباط. حتى أن جماعة من الناس الطيبين اتفقت مع بعضها البعض، وقررت أن ترفع ملتمسا إلى الله كي يخلصهم من هذا الشخص المزعج، الذي لا يمكن التوافق معه في شيء، وبعد إلحاح كبير ودعوات من المؤمنين الصادقين ليل نهار، قرر الله أن يخلصهم من هذا الرجل، وهكذا انفتح باب السماء الدنيا، وتم قذفه إلى عرض البحر». وإذا أضفنا صفات أخرى يقدمها السارد بشكل تقريري وحواري: كان عاريا كما ولدته أمه/ بغير ماض/ يعرف لغة التخاطب/ البلادة/ اللامبالاة/ الصمت.. فإن جمرة السؤال تنطفئ تدريجيا وعقل الرواية: السؤال يصاب ببهوت.. وتزداد قابلية القارئ للتلقي الغير منتج.

إن السارد العليم المالك لخيوط اللعبة – رغم تظاهره بعكس ذلك أحيانا- يتصرف بوثوقية ويقدم إجابات عن كل شيء، وليس جوابه عن سؤال ابن السماء إلا مثالا صارخا على تمرسه في إحراق أوراق الرواية، وفي مقاطع أخرى من السرد أمثلة عديدة على استشراء غريزة الغلق (الاجابة) بدل افساح المجال لخصيصية الانفتاح (السؤال).

نقرأ مثلا في نهاية الفصل الثاني: «لدينا في هذه الرواية امرأتان لؤلؤة وسلمى. وسيكون من المفيد أن أجعل بطلنا يتقرب من إحداهما أو أن إحدى الفتاتين تغريه ليتقرب منها» وعليه فإن السطور القادمة من الرواية هي تحصيل حاصل، مما يجعلنا نتساءل: ما الفائدة من الانزلاق بهذه الطريقة المتعالمة: «لدينا.. سيكون»؟؟ هل هي رواية المعرفة المنجَزة (بفتح الجيم)؟ رواية تعرف فيها كل شيء، ويقتصر دورك فيها على أن تركن إلى مقعدك تتلقى المعرفة.

سأسوق مثالا ثالثا لتأكيد هذا الكلام على الرغم من أن النص في حد ذاته مثال كبير على أنه قائم على التحديد والغلق. في إطار المصارحة والمكاشفة دائما يعدنا السارد المنشغل بترسيخ

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

الحقائق: «نعرف أن هذه الأسرة منبوذة من طرف القرية، لأسباب قد يأتي ذكرها لاحقا» فهلا منحتنا أيها السارد المتعالم متسعا لنعرف هاته الأسرة عن كثب؟. لكنه سارد لا يمهل ولا يهمل: «ولكي أجلو الغموض الذي يحيط بهذه الأسرة المنبوذة من قبل القرية. والتي يوشك كبارها على طرد بطلنا، الذي بدا أنه قد طاب له المقام في هذا المكان. لابد أن أحكي حكاياتها..» ويلقي السارد ما بجعبته مقدما معرفة ناجزة رغم ثراء إمكانات السرد الروائي. ونحيل هنا على كلام لميخائيل باختين: «الرواية تبني تفكيرها على مقولة عدم المعرفة. فتظهر عدة أشكال وطرق لاستعمال مخزون المؤلف»2 وفي «ابن السماء» إمكانات متعددة لبلورة مخزون المؤلف روائيا وبدائل غير لسان السارد المباشر، فما ضر السارد لو أفسح المجال لما توشوش به وتلوكه ألسنة الناس. للإشاعات السائرة. ورواد الضريح. وأغاني الرعاة. وما تصرح به الشخصيات. سيرة الأمكنة والأزمنة. مجالس القرية. شيوخها. نساؤها. رجالها. أطفالها. عطارها. براحها. صباحاتها. مساءاتها. قمرها. حقولها... أليست هذه وأخر ممرات حبلى بلذاذة المعرفة المتسمة بالشك بعيدا عن اليقينية الغبية؟.

ج- الرواية القصيرة جدا

لعالم الروائي عالم رحب، ومهما رحب فإنه يتضاءل أمام شساعة المرجع، وربما هذا ما يفسر حرقة خناثة بنونة وهي تقول: «أحسني أختصر الأكوان والمسافات وأحيانا أتضاءل وأشف لدرجة البكاء أمام تضخم الأسئلة وإحباطات الواقع وسقوطاته»3 طبعا ليس من اليسير كمش العالم في قبضة كلمات، فالأمر يفرض بالضرورة نوعا من الاستغراق والاسترسال في جزئيات دقيقة من أجل استثمار مخزون المؤلف، هذا المخزون غني عند مؤلف «ابن السماء» كما يتضح في تصريح صحفي له: «أنا أقرأ بكثرة وقراءاتي متنوعة، تغلب عليها بطبيعة الحال القراءة الأدبية من رواية وقصة وشعر، وأميل أكثر إلى الروايات المترجمة من ثقافات مختلفة، أوروبية وأمريكية لاتينية ويابانية وتركية. كما انني أستمتع بقراءة العلوم الإنسانية من فلسفة، وتاريخ، وعلم الاجتماع، وأستمتع بقراءة التحليل النفسي، كما أن نصيبا لا يستهان به من قراءاتي ينصب على التراث الأدبي والديني، دون أن ننسى قراءة الجرائد الوطنية التي تجعل المرء في تماس مستمر مع ما يزخر به المجتمع من أحداث ووقائع على كافة الأصعدة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية. ناهيك عن انخراطي المباشر في الحياة من حولي..»4 هذه الثقافة الموسوعية تتسرب إلى المتن الروائي بشكل شحيح، فثمة إخفاق بين في إنضاج الأحداث والشخوص يرجع أساسا إلى غلبة الاختزال، وندرة التأملات وغياب اللغة الحوارية.

إن إنشاء عوالم ليس أمر تبسيطيا بحيث نعمد إلى إتخام النص بالأحداث والأفعال كما هو الشأن في المتن السردي لـ«ابن السماء» فهاته الأفعال والأحداث بدون اتساع مدى التأويل ودون شحن أوصالها بالحياة تساوي تقريرا أو تلخيصا بالغ الرداءة لما يمكن أن يسمى بعد اختمار وجهد وإنضاج «رواية».

لهذا أجد أنه من الطرافة أن يقول صاحب «ابن السماء» عن كتابه: «لقد جرى التعامل مع الرواية منذ البداية بشكل اختزالي»5 وحري به أن يقول بصراحة إنه لدواعي نجهلها ولا علاقة لها بقدرته الإبداعية -التي لا نشكك فيها- قد تعامل مع كتابته منذ البداية بشكل اختزالي، ولا أدل على ذلك من كون القارئ لا مناص له وهو يقرأ أن يمضمض فمه بكلمات من قبيل: (وهكذا، وأضحى، وأصبح...) على طول النص الذي يمكن قراءته في شربة كأس شاي، على حد تعبير أحد أصدقائي وهو يحثني على قراءة رواية أطفال لإبداء رأيي فيها قبل النشر.

هل نحن بصدد رواية قصيرة جدا؟؟

د- معجم الاختزال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لست معنيا بحجم الرواية على مستوى مفرداتها وصفحاتها فرواية اللجنة لصنع الله ابراهيم موجزة العبارة قوية التأثير، وكذا رواية «النهايات» لعبد الرحمن منيف كمشة أوراق تكمش العوالم، وعلى ذكر منيف ماذا تراه سيقول سارد مدن الملح وأرض السواد حين يقرأ كلام سارد «ابن السماء» في بداية النص: «حقيقة أتعبتني هذه الرواية..»!!؟؟

إنه سارد كسول جدا، فالأسرة ذات التاريخ المنبوذ بجرة كلمة «أصبح» سيمحى تاريخها وتعيش حياة جديدة، الأمر لم يكلف السارد إلا أن يقول: «استقرت الأسرة بالبيت الجديد، وقد أصبح لها شأن في القرية..» وفي موضع آخر، وكأن الطفل نام وأصبح رجلا يتكلم باللغة الفرنسية: «لقد أصبح الطفل إدريس يرطن باللغة الفرنسية» هو نزق سردي تفضحه مثل هاته القفزات، ولا أعيب هنا الكلمات في حد ذاتها بل أمج طريقة استعمالها التي تجعل السرد باهتا، ولعل قارئ الرواية سينتبه إلى العصا السحرية التي تعفي السارد من شحن المواقف وشحد التوترات، هي عصا نسي جرار جنيت أن يوفيها حقها دراسة في كتاب «خطاب الحكاية»: «وهكذا منذ عشر سنوات وأنا أعلل فشلي» هكذا!! «وهكذا تخلصوا منه بالطريقة التي سبق ذكرها» هكذا!! أداة للتخلص وتقريب البعيد وتبعيد القريب، وتحويل الحب عداوة والمقت حبا: «وهكذا تحول شوقهم لها وشغفهم بها إلى عداوة مكينة». كما تصلح «هكذا» لفك عقدة العنوسة في رمشة عين: «هكذا ظفرت سلمى بالعريس الذي انتظرته طويلا» ولها استعمالات أخر أكثر من استعمالات موسى لعصاه.

أليس من الطريف بعد كل هذا أن يقول صاحب كتاب «ابن السماء»: «أظن أن الرواية مهما كتبت وكيفما كتبت ستجد دائما من يرى أن جزءا منها ما كان يجب أن تعطاه أهمية أكبر»6!! هل يقصد رواية أخرى غير مكتوب «ابن السماء»، لأن هذا المكتوب -من وجهة نظري على الأقل- يجب أن يعاد الاهتمام بكل جزء فيه، ذلك الاهتمام الذي لا يجهض الأحداث، أو يقفز عليها، أو ينظر إليها من زاوية أحادية، ذلك الاهتمام الذي يمتص ما بجراب المؤلف، ويقدم لنا المعرفة من عيونها المتعددة المتباينة، المعرفة الجميلة على حد تعبير عبد الرحمن منيف7.

(2)
نبتة اسمها (الرواية) تسقى بماء السرد ولا تشبع

«هربت من قبرها» هذه العبارة القصيرة المشكلة لحدث رئيس هي عمود الضوء في رواية «فسوق»** للروائي عبده خال. هي بمثابة الشمس في عالم رواية «فسوق»، تلك الشمس التي تتمحور حولها الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة، تتكرر العبارة طبعا كلازمة تجدد أنفاس الرواية وتعيدها إلى نقطة الصفر دائما بعد أشواط من الكثافة السردية، إنها عملية حفر دؤوب من أجل ترسيخ وتثبيت الحياة نفسها وليس الايهام بها فقط، وبهذا على الأقل يمكن للرواية أن تكون».. هي تلك المتوازيات أو الممتحات أو الظلال لملامح الحياة الإنسانية»8.

مناسبة هذا الكلام حديثنا عن جملة من الأحداث المتراكمة في نص «ابن السماء» أحداث ليس من الملائم حشرها ومزاحمتها في حيز مكتوب قصير الامتداد دلاليا ونصيا، خاصة واللغة الموظفة بعيدة عن الكثافة الشعرية وقريبة من التقارير والتلخيصات. يتناول لغتيري في كتابه «ابن السماء» «سيطرة الفكر الخرافي على الذهنية العربية هروباً من المشكلة الحقيقية التي يتخبط فيها الناس، وذلك من خلال شخص البطل الذي عاد من الموت إلى الحياة»9 من حيث الفكرة الأساس أنوه بهذا الاختيار، وأشيد

بحدة وعيه واجترائه على فتح قضايا اجتماعية ذات طابع اعتقادي شعبي، لكنني لا أجده قد غاص «عميقا في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل»10 لقد انشغل بتشكيل عوالمه من نقطة سردية متعالية معنية أكثر بحكاية الأحداث، لتكون إزاء لوحة فنية غابت عنها الظلال والألوان والزوايا واللمسات الساحرة، إننا أمام هيكل سردي يحتاج إلى الكثير من الاشتغال والانضاج من أجل إقناع وإمتاع القارئ.

لا بد من التأكيد أن فكرة ابن السماء هي فكرة مبتكرة، غير أن الأفكار الجميلة تحتاج في الرواية إلى نار هادئة لتنضج في مخيلة كاتبها وقارئها على السواء، وقد أشرت في البداية إلى عبارة عبده خال المؤسسة لروايته فسوق «هربت من قبرها» وأجد أنه استثمر بذكاء سردي هذا الحدث، فعمل على تطويره وتنميته على مدى أربعة وثلاثين فصلا بحيث ضمن للسرد رحابته وعرى عيوب مجتمعه، ففي كل فصل تجده يحوم حول الحدث ذاته ويكشف جوانب من حيوات شخصياته ملقيا بظلال الشك والأسئلة معمقا حيرتنا وإحساسنا بفداحة الواقع. وإذا كانت شخصية «جليلة» في رواية «فسوق» قد خرجت من الأرض/ القبر، فإن شخصية لغتيري انبثقت من السماء، وتم الاجهاز على هذا الانبثاق بتفسير قطعي يقيني ألقاه السارد في وجوهنا وواصل إجمال الأحداث بسرعة قياسية، وفي صفحات معدودات أنهى واجباته في سرد سيرة ابن السماء، بل واصل سيرة «للا لؤلؤة» وكاد يروي لنا سيرة ابن ابن السماء، كل ذلك بإيجاز مخل لا نجده حتى في أكثر الروايات إيغالا في التجريب.

إن الحدث بالنسبة للروائي المتمرس ما هو إلا تعلة لتمرير مخزونه الحسي والوجداني والمعرفي للتعبير عن عصره، الحدث إذن ليس تبريرا لاجترار أحداث تنتج عنها أحداث أخرى، هذا الاستمرار في تفريخ الأحداث ليس غاية في حد ذاته، وعليه فالأحداث في نص ابن السماء لا تعري عيوب المجتمع إلا بالقدر الذي تقدم فيه من أجل إعادة النظرباستمرار في معانيها وقيمها.

تأسيسا على ما سبق فالروائي الحاذق هو الذي يقدم لك بداهة يدك، يشبعها تقليبا حتى يظهر لك فيها العجب. أليس هذا ما فعله محمد صوف بيد الوزير؟؟*** فروايته التي تحمل نفس العنوان تنطلق من حدث واحد: «يد الوزير التي امتدت إلى مؤخرة امرأة في المصعد بحضور زوجها الضعيف» إنها جملة تتحول في إناء الرواية الناضجة إلى فكرة مسيطرة تمس بشمولية مختلف مناحي مجتمع مغربي ينهض على التسلط والحكرة والمس بالأمن الاجتماعي والأخلاقي، يفعل محمد صوف هذا في رواية قصيرة جدا دون أن نجرؤ على القول إنه اختزالي، أحادي، تحديدي..

ولعل الواقعة التي تسردها أحلام مستغانمي في رواية «فوضى الحواس» تقربنا أكثر من أصول اللعبة الروائية: «أتذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتني بورخيس الذي أصبح أعمى تدريجيا, والذي كان عندما يصل إلى مكان يطلب من مرافقه أن يصف له لون الأريكة وشكل الطاولة فقط, أما الباقي فكان بالنسبة إليه مجرد أدب..أي بإمكانه أن يؤثثه في عتمته.. كيفما يشاء. عندما تعمقت في منطقه اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة, قصد إخفاء الحقيقة, تلك التي لا تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة, نفرش حولها بيتا من الكلمات, منتقاة بنوايا تضليلية, حد اختيار لون السجاد ورسوم الستائر..وشكل المزهرية.»11

لا شك أن الاستغناء عن الطبقات التي تغلف لب رواية ما، هو قتل لهاته الرواية، الاستغناء عن تفاصيلها وملامحها وظلالها هو تفقير لسرديتها، فاستراتيجية الروائي الفنان الماكر تقوم على أساس الخداع والايهام، إذن فالطريق الفنية الماتعة التي يلوح بها الكاتب للقارئ توجد في الغابة وأحيانا في صحاري التيه. فلو كانت الرواية فن الاختزال والتحديد لكان حريا بعبده خال أن يقول لنا: «هربت جليلة من قبرها..» ثم يمضي في تقديم حياتها الثانية بعد هروبها مع عشيقها وتزاوجهما وتناسلهما.. ولو كانت الرواية فن إظهار الحقيقة والاهتداء لاكتفى محمد صوف بالتنديد بفعل الوزير المشين، واسترسل في تعرية المجتمع المغربي وما تخفيه بيوت الدعارة، وحفر الليالي الحمراء.

لقد فطن محمد صوف وعبده خال وغيرهما إلى طبيعة نبتة اسمها (الرواية) تسقى بماء السرد ولا تشبع. لذلك حافظ كل واحد منهما على جدة الموضوع وامتداداته العميقة، واقتصر كل واحد منهما على حدث واحد أشبعه نظرا وتأملا وتقليبا، حدث تشرئب منه رؤوس حكايا، ثم تعود لتنتوي تحت جناح نفس الحدث الرئيس المخيم على السرد، الحدث المركزي الذي يتلبسنا كقفاز ويفعل بنا الأعاجيب.

استراتيجيات كتابة الرواية من الغنى والتنوع، فهي من السعة بحيث تأذن بالكثير من الاختلاف والتشعب «إن سيرورة شكل الرواية لم تكن قد انتهت ولم تنته بعد، وتدخل الآن في مرحلة جديدة»12 إلا أن انفتاح الشكل الروائي يضع على عاتق الروائي المبدع مسؤولية أكبر فتحرر الرواية على مستوى الشكل يعني أن الاختيارات أمامه أوسع من أن يختار أضيقها، وتشعب الطرق ليس مبررا دائما لسلك الطريق السريع المستقيم.

اختصار الأكوان والمسافات في الرواية عمل إعجازي لذلك فالكاتب الذي يحب تنزيل عوالم ملحمية سيرية دون أن تستغرقه الرواية، وتصير معه الكتابة وجعا واحتراقا وصبرا وجهدا، هو كمن يطارد أرانب كثيرة في آن واحد، أو كمن يسعى لإلباس القفاز الواحد أياد عديدة في نفس الوقت.

شكيب أريج

* ابن السماء- مصطفى لغتيري-دار النايا- دار محاكاة- سوريا- الطبعة الأولى 2012

** فسوق- عبده خال- دار الساقي-الطبعة الأولى 2005

*** يد الوزير - محمد صوف – منشورات أمنيه - الطبعة الأولى 2006

هوامش:

-1 عبد الرحمن منيف «الكاتب والمنفى- هموم وآفاق الرواية العربية»- سلسلة (الكتاب الجديد) الطبعة الأولى -1992 ص294

-2 ميخائيل باختين «الملحمة والرواية- دراسة الرواية، مسائل في المنهجية» -ترجمة: د. جمال شحيد - معهد الإنماء العربي -كتاب الفكر العربي -3 الطبعة الأولى 1986 بيروت. ص57-56

-3 خناثة بنونة (لقاء مع خديجة مفيد) لعبة الوجه والقناع في رواية الغد والغضب - منشورات مختبر تحليل الخطاب - الطبعة الأولى - الأحمدية للنشر- البيضاء - ص16

-4 مصطفى لغتيري في حوار أجرته سعيدة شريف - جريدة المغربية، منشور في موقع الحوار المتمدن بعنوان: «الغتيري للمغربية: رواية - ابن السماء - معنية ببنية العقل الخرافي ولا تحاكم أي دين.»

-5 نفسه.

-6 نفسه.

-7 عبد الرحمن منيف «الكاتب والمنفى» ص41

-8 خديجة مفيد - لعبة الوجه والقناع في رواية الغد والغضب - ص07

-9 حسن الأشرف- «ابن السماء».. رواية توظف السخرية لكشف عورات المجتمع- الخميس 25 صفر 1433هـ - 19 يناير 2012

-10 ميخائيل باختين «الملحمة والرواية» ص66

-11 أحلام مستغانمي - رواية فوضى الحواس - دار الآداب - الطبعة الحادية عشرة-2001 ص 96-95

-12 ميخائيل باختين - الملحمة والرواية - ص67

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكار متطرفة

■ يونس إمغران

صناعة عربية خالصة

*** ما حدث بمصر ليس أمرا غريبا أو مفاجئا، وما أقدم عليه المجلس العسكري من انقلاب ناعم أو خشن، لا ينبغي أبدا أن يدعو إلى أي دهشة أو إدانة.. نقول هذا الكلام ليس لأن مصر أم العجائب، ولا لأنها ماتزال رازحة تحت عقلية الاستبداد، وهيمنة الحزب الوحيد (وليس الواحد).. ولكننا اعتدنا أن يصدر من العرب، قبائل أو جماعات حاكمة، مثل هذا السلوك الأرعن، ومثل هذا الطيش السياسي، والحمق التاريخي، بل وفي مثل هذه المراحل الحرجة من حياة الأمة.

وخاطئ من كان براهن على ميلاد نظام ديموقراطي من صلب عسكري، أو كان يعتقد بنجاح ثورة 25 يناير في تطهير العقلية العسكرية من سموم الدسائس والمؤامرات والانقلابات.. أو كان ينتظر من فلول العسكر التوقيع على بداية عهد مدني جديد، والعودة بالتالي إلى ثكناتهم لتحضير خطتهم المنتظرة لهزم الكيان اليهودي الصهيوني، وحمله على ركوب أمواج البحر في اتجاه الولايات المتحدة الأمريكية، أو أوغندا كما كان عبدة العجل يخططون قبل أن يهديهم بلفور وعده المشؤوم بدخول جنة فلسطين.

لقد كان حسني مبارك رجلا عسكريا بامتياز، وصل إلى الحكم فوق دبابة مصفحة، اعتلاها بخفة وذكاء في اليوم الذي قتل فيه محمد أنور السادات.. وحتى عندما لجأ مبارك إلى لعبة الانتخابات الرئاسية لم يكن رجلا مدنيا، وإنما كان عسكريا بتفكيره وطريقة مواجهة خصومه، وبما كان يتخذه من إجراءات استباقية ضد منافسيه المتوهمين، حيث كان يملأ سجونه قبل تأكيد انتخابه رئيسا لجمهورية مصر العربية، وبزيد من إحكام إغلاق أبواب السجون بعد انتهاء الطابع الاحتفالي لعرسه الانتخابي.

و(الجميل) في حسني مبارك أنه أسرع بعد أن تم خلعه بالقوة وهدير الثورة، إلى تسليم كرسي حكمه.. لمن؟ للعسكر وليس لأحد آخر.. إنه وفاء عربي نادر، قد يخونه القادة العرب في كثير من الأمور والأحوال والمناسبات العظام، ولكنهم أبدا وإطلاقا، لن يخطئونه في مسألة الحكم والسياسة والقهر.

إن مصر بعظمتها وتاريخها وطيبوبة شعبها حينما قادها عسكرها إلى حل مجلس شعبها، وإصدار الإعلان الدستوري المكمل (والصحيح المكمم للأفواه)، لم تكن -مرة أخرى- إلا عينة (يصعب تزويرها) من منتوج وصناعة عربية خالصة.

وقد سبقت -مصر- إلى هذه الردة السياسية، وهذا الغباء الديموقراطي، دول عربية شقيقة وعزيزة، منها السودان التي ضربت لنا أروع الأمثلة في كيفية التمسك بالخيار العسكري في تدبير شؤون البلاد والعباد، وإن كان استثناؤها الوحيد وغير المتكرر، هو تسليم حاكمها العسكري سوار الذهب -حفظه الله- مقاليد الحكم لجهة مدنية شرعية من باب صناديق الاقتراع.. بيد أن الصنع العربي يأبى أن يسمح لمنتوج آخر أن يحل أو يحتل مكانه، حيث قام المستنصر بالله والمتوكل عليه والمحتمي بظله الجنرال عمر البشير إلى تخليص الشعب السوداني من وهم ظلمات صناديق الاقتراع، واجتاز بهم إلى نور جنات العسكر الوارفات، بل وهزم أعداءه سودانيي الجنوب بمنحهم نصف الأرض ترابا وبترولا وذهبا.

ثم تأتي شقيقة مصر الأخرى موريتانيا التي تنافست -باقتدار يصعب على التاريخ أن لا يذكره بإعجاب وافتتان- مع السودان في إسقاط الشعب، وإنقاذ العسكر من البطالة والكسل، فالعسكر العربي لا يفعل شيئا، ولا يحارب أحدا، ولا يفكر أبدا في محاربة جيوش عبدة العجل وأدعياء المحرقة.. نعم يحسن إدارة الحكم (وكأنه خلق له).. كما يحسن تكبيد مواطنيه آلافا من القتلى والجرحى والمعطوبين (حالات سوريا اليوم، وقبلها مصر وتونس واليمن وليبيا).

قد أكون مخطئا في ترتيب ذكر أشقاء مصر العزيزة، لكنني تعمدت تأخير الحديث عن شقيقتها الجزائر، لأن المجلس العسكري المصري لم يكن نزيها في قيادته للانقلاب على شرعية الثورة، وادعى دون وجه حق ملكيته لهذه الصناعة، بينما الواقع أكبر منه.. صحيح أنه ذو خبرة وعراقة وأصالة في الإطاحة بالأنظمة المدنية، ولكنه بحل مجلس الشعب، والإعلان الدستوري المكمل/ المكمم، لم يكن سوى ناقل للتجربة الجزائرية الشهيرة، والتي قادت العسكر في تسعينيات القرن الماضي، إلى حل البرلمان، واعتقال الحزب الفائز في الانتخابات بأكمله، وإطلاق اليد في إراقة دماء الأبرياء.

فاللهم أنقذ مصر واستخرج منها خير جندها، واشغل عسكر العرب بحروب أعدائهم الكثر، ولا تفتنهم بقتل ضعفاء شعوبهم.. آمين يا رب العالمين.

مقالة

كتابات على هامش «قصيدة النثر»
2. «قصيدة النثر» أزمة التأصيل ووهم البديل

محمد بنحمادة

قصيدة النثر معطى عربي أم وافد غربي

هل من الضروري أن نبحث لقصيدة النثر عن جذور في تراثنا العربي؟، ألا يكفينا منها أنها شكل تعبيري مستحدث في المشهد الأدبي العربي شأنها في ذلك شأن كثير من الأجناس؟.

غريبة هي تلك الرغبة في التأصيل التي تحكم العديد من نقادنا ومبدعينا، فإزاء كل ظاهرة أدبية مستحدثة وجديدة تنبري الأقلام جاهدة مجتهدة تنبش في الذاكرة تسائل النصوص، والنصوص مندهشة مستنكرة، تقلبها ذات اليمين وذات الشمال، تطوعها قسرا وقهرا، ثم يكون الفتح العظيم؛ من هنا كانت البداية، وتلكم كانت الجذور، وإذا الجسور تبنى لتربط شكلا قادما من الشاطئ الآخر بشكل منغرس في التراث، فلا هذا جذر لذاك ولا ذاك امتداد لهذا، ولكنها أبوة إكراه أملتها رغبة نقادنا في التدليل على قدرة الموروث العربي على استيعاب الأجناس المستحدثة.

إن الحقيقة التي لا يمكن حجبها هي أن لظهور كل جنس أدبي ظروفا وملابسات تتصارع وتتدافع لتخلق هذا الجنس أو ذاك، ولتخلق له شكله أيضا، ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصل هذا الجنس عن ظروفه وإرغامه على الانخراط في سياقات لم تخلقه ولم ينبثق هو من داخلها، فعلينا إذن أن نؤمن بما لدينا ولا نكف عن تمجيده، وأن نعترف بما للغير دون أن نتحرج في التعامل معه، فلا ضير من أن نستورد الأشكال التعبيرية فيما نستورده من الغرب، ولست أدري لماذا تنعدم هذه الرغبة في التأصيل حينما يتعلق الأمر بما نستورده من تكنولوجيا حديثة ونتائج علمية جاهزة، لماذا لا ينبري نقادنا لربطها بابن سينا أو الخوارزمي....؟!!!.

إننا محتاجون أكثر من أي وقت مضى إلى أن نسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقية، فالرواية العربية هي امتداد للرواية الغربية، ومسرحنا الحديث هو امتداد أيضا للمسرح الغربي على الرغم من توفرنا على أشكال فرجوية ما قبل المسرحية، وكذلك الأمر بالنسبة للسينما والرسم...، ولسنا ملزمين أن نبحث لهذه الأجناس عن جذور في التراث العربي مادام الانفتاح على المرجعيات الغربية أمرا طبيعيا تفرضه الحاجة وتمليه الضرورة.

ولدت قصيدة النثر في المشهد الشعري العربي في أحضان «مجلة شعر» اللبنانية، وكانت هذه الولادة إيذانا بقيام معارك نقدية بين رواد المجلة وأنصارهم من جهة، وبين المؤسسات الشعرية المتحصنة في خنادق المحافظة من جهة ثانية، لم تكن هذه المعارك لتخرج عن هذين المنحيين؛ يقصف المحافظون من مواقعهم القوية وبترسانتهم العتيدة هذه القصيدة ويضعونها في حركة الشعر العربي المعاصر «موضع اللقيط من الأطفال الشرعيين»1، ذلك أن «أبوة الشعر العربي لقصيدة النثر مطعون فيها ومشكوك فيها جدا، نظرا لانعدام أي أثر وراثي للشعر العربي في ملامح قصيدة النثر (...) حيث إن حداثة شعر ما يجب أن تكون امتدادا أصيلا لماضي هذا الشعر وتراثه بصورة من الصور، وبدرجة من الدرجات، وهو ما لا يمكن ملاحظته في قصيدة النثر»2، ويتوالى القصف قويا مرعدا، وإذا قصيدة النثر «بدعة غريبة»3 لا تمت للتراث بصلة.

ومن داخل هذا القصف الذي لا ينتهي يقوم أنصار قصيدة النثر وحولهم ركام من الأسئلة المقلقة، يحملون شتات أفكارهم بعد هول القصف وقوته ثم يكون الرد؛ إن قصيدة النثر ليست طفلا لقيطا وليست بدعة غريبة، إنها «اليوم قصيدة عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي، وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات وبشكل خاص كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات) وكثير من كتابات محيي الدين بن عربي والسهروردي، أن الشعر لا ينحصر في الوزن وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة هي جوهريا شعرية وإن كانت غير موزونة»4.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذه العودة نفسها نجدها عند معظم أنصار قصيدة النثر، إنهم يستنطقون التراث العربي -الصوفي تحديدا- ليبنوا من خلاله حصنا يدافعون من خلاله عن أنفسهم وعن شكلهم الجديد، إنهم يبحثون عن جذور عربية لقصيدة النثر، لا يربطون بينها وبين التراث الشعري بل يجعلون وجودها امتدادا للنثر الصوفي العربي وهذا إن كان يؤكد شيئا فإنما يؤكد رغبة هؤلاء في تأكيد شرعية قصيدتهم بزعمهم أننا لو عدنا إلى «التراث النثري العربي لوجدنا كميات ضخمة من هذا النثر الشعري، ابتداء بالكتب الدينية وانتهاء بأبرز المحطات المميزة في الأدب العربي، هناك مساحات طويلة من ألف ليلة وليلة هي من مناخات الشعر الخالص(...) وأبو حيان في بعض إشراقاته ألا يقول الشعر منثورا، وبعض خطب الحجاج وزياد بن أبيه والقصص الغرامي(...) والرسائل الإخوانية»5.

نعم وبكثير من الثقة قد نتفق حول شعرية النصوص النثرية الصوفية، وقد نتفق أيضا حول جمالية بعض خطب الحجاج بن يوسف، وزياد بن أبيه، وقدرة الرسائل الإخوانية على إثارة العواطف والمشاعر، لكن أليس من حقنا التساؤل:

هل كان ممكنا ظهور قصيدة النثر اعتمادا على هذا التراث وحده ودون أي تماس مع التجارب الشعرية الغربية؟.

لا مفر من الاعتراف بأن قصيدة النثر كجنس شعري قائم بذاته ومستقل ما كان لينتشر في المشهد الأدبي العربي لولا هذا الانفتاح على المرجعيات الغربية، إنها -وعلى حد تعبير أدونيس نفسه- «نتيجة لتطور تعبير الكتابة الأدبية الأمريكية والأوروبية»6، إنها في شكلها الحالي «منجز أدبي وفني غربي بامتياز، وبالخصوص منجز من منجزات الحداثة الشعرية الفرنسية والأمريكية»7.

هكذا إذن -ومن الإنصاف- فبدلا من الحديث عن الكتابات النثرية الصوفية باعتبارها أصلا وإرهاصات أولية لقصيدة النثر، ينبغي الحديث عن زعماء هذه القصيدة في الضفة الأخرى؛ «والت ويتمان»، و«بودلير»، و«بيير ريفردي»... وغيرهم من الشعراء الذين يمكن العثور على أسمائهم المتراكمة في الكثير من الأنطولوجيات المختلفة.

قصيدة النثر: وهم البديل.

قد لا نختلف حول هذا الانتشار الواسع والكاسح الذي حققته قصيدة النثر، وقد لا نختلف أيضا حول هذه المكانة المتميزة التي أصبحت تحتلها هذه القصيدة داخل المشهد الشعري العربي، لكن هل يسمح هذا الانتشار وهذا الاكتساح بالقول إن قصيدة النثر هي مشروع بديل عن القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة؟.

يقتضي مفهوم البديل بالضرورة حضورا وغيابا، يصبح الحاضر بديلا عن الغائب المنتهي، وهكذا فتأكيد القول إن قصيدة النثر بديل يعني من جهة بلوغ هذا الشكل الشعري أسبابا تكسبه قوة البديل ومناعته، ويعني من جهة أخرى موت النموذج القديم أوعقمه، غير أن مقاربة بهذا الشكل سوف تقودنا إلى إلغاء محطات شعرية كبرى ومشرقة أنتجت نصوصا مهما حاولت الحداثة الشعرية تجاوزها فإنها لازالت تمارس ضغطها على الذائقة الشعرية العربية باعتبارها نصوصا لا تنتهي، لا تنتهي ليسلأنها نصوص مكتوبة لازلنا نتذوقها، بل أصبحت بحكم قوتها وسلطتها جزء مهما من هويتنا العربية.

إن قصيدة النثر - وبعيدا عن كل أشكال التبشير - جنس لازال يبحث عن نفسه، جنس لم يراوح مكانه بعد، ولازال النقد العربي غير قادر على أن يخلق له شكله التام والنهائي، كيف لجنس بهذه الطبيعة أن ينسخ مساحات شاسعة، لا يمكن لأدونيس أو أنسي الحاج أو الماغوط ....إلخ أن يلغوا امرأ القيس وزهيرا والنابغة وحسانا وأبا تمام.

نعم إن الحداثة الشعرية تجاوز دائم وسفر لا ينتهي، لا يتوقف قطارها لحظة إلا لكي يبحث لنفسه عن محطات جديدة، وبهذا المعنى فلا نهائية الحداثة الشعرية التي أسفرت عن قصيدة النثر، هي نفسها التي ستسفر - دون شك - عن أنواع شعرية أخرى تتخطى قصيدة النثر وتتجاوزها، فمصادرة من قبيل أن قصيدة النثر «أرحب ما توصل إليه الشاعر العربي الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد»8 علاوة على كونها مصادرة تبشيرية، فهي تلغي حركية الحداثة وتحد من لا نهائيتها.

إن مصادرة كهذه - وما أكثر المصادرات من هذا القبيل - لم تكن لتمر دون أن تثير حولها وتخلفها عواصف نقدية غاية في التطرف، ذلك أن التطرف

لا يمكن أن يلد إلا تطرفا موازيا، فطرح قصيدة النثر باعتبارها تجربة شعرية فقط أمر كان بالإمكان قبوله، لكنها ترفض تماما «إذا تصور البعض أنها أفضل الأشكال وأكثرها حداثة، لأنها في هذه الحالة ستصبح وباء كاسحا، إنها شكل يعتمد على لغة فقيرة من ناحية المعجم، بسيطة من ناحية التركيب، نثرية من ناحية الإيقاع»9، وهي شكل متخلف «وبدعة غريبة»10.

لا تمثل ردود الفعل القوية هذه، في الواقع، رفضا جاهزا لقصيدة النثر، ولا يمكن التعامل معها باعتبارها دعوة صريحة لإقامة القطيعة مع هذا الشكل الشعري، بل إنها في العمق ترفض التعامل معها بوصفها نهاية للأفق الشعري، ترفضها باعتبارها اللمسة الأخيرة والنهائية للحداثة الشعرية، هو من هذه الناحية رفض لكنه ليس للقصيدة، ولكن لأشكال التبشير بها.

هكذا يجب النظر إلى قصيدة النثر، أي النظر إليها «كنوع شعري لا كبديل شعري يسد مسد القصيدة ويرث تواريخها وأسرارها، إنها تجربة فقط ضمن فضاء الكتابة الشعرية(...) لكن من المجازفة الرهان عليها كبديل»11، إنها بتعبير آخر ليست «نقطة لنهاية اللهاث الشعري الحداثي، بقدر ما هي محطة من محطات الحداثة الشعرية العربية ستتلوها محطات أخرى»12.

إن أطروحة البديل هي نوع من التعصب مارسته بعض المؤسسات الشعرية محاولة فرض قصيدة النثر كأمر واقع يجب أن تخضع له الذائقة العربية كرها، الشيء الذي جعل من رفضها أمرا واقعا أيضا مارسته هذه الذائقة التي ترسب لديها مفهوم معين للشعر كرسته مؤسسات شعرية أخرى.

إن ما يجب التأكيد عليه هو أن قصيدة النثر لحظة شعرية يمكن اعتبارها أساسية «لكنها لا تلغي الديمومة بكاملها، إنها أفق من آفاق الكتابة الشعرية العربية، ولذلك لا يمكنها بأية حال أن تعوض باقي الأبعاد أو تلغيها»13.

لا شيء ينتهي، هكذا يمكن التعامل مع حركية الأجناس التعبيرية، فالجنس المستحدث لا يلغي الجنس الذي قبله ولا ينسخه، إنه يبحث لنفسه عن مكان يُتذوق من خلاله ويُتلقى، وتبعا لذلك كان على النقد العربي بدلا من الجري وراء البحث عن مشروعية قصيدة النثر أو عدمها، كان عليه أن يبني لهذه القصيدة ملامحها وشكلها الخاص بها، ويدع قضية المشروعية للمتلقي، ذلك أن مفاهيم من قبيل «المشروعية» أو «عدم المشروعية» لن تقودنا إلى إنتاج معرفة موضوعية بقدر ما تنتج تدافعا فكريا له ما للصراع من قوة وعنف وله ما للعنف من فشل وخيبة أمل.

نحن ملزمون باحترام قصيدة النثر، هي آخر صيحة في حركة الحداثة الشعرية، لكن من المخاطرة المراهنة عليها كبديل، إنها فقط محطة من محطات هذه الحداثة وجزء من العملية الإبداعية الشعرية.

البعد الحضاري لقصيدة النثر.

إن ارتباط الأدب بالواقع بداهة لا سبيل إلى الطعن في مشروعيتها مهما غالت بعض الاتجاهات في محاولتها فصل الإنتاج الأدبي عن واقعه، فالواقع هو تلك المساحة الزمنية والمكانية التي تؤطر الأديب وتحكم حركاته لينتج عبر صدامه وتفاعله مع معطيات واقعه أشكالا تعبيرية في قوة هذا الصدام وفي مستوى هذا التفاعل، إن الواقعية بهذا المعنى «ليست اختيارا أو طقسا أو عملة اصطلاحية قابلة للاستبدال، ولكنها ذلك الميكانيزم المتحكم إراديا أولا إراديا، مباشرة أو مداورة في النص الإبداعي، هي ذاكرة النص الأولى التي يمارس في كنفها نشاطه ويؤسس من خلالها ذاكرته الخاصة»14.

إن ارتباط الأدب بواقعه هو نوع من الوحدة بين الإبداع الأدبي باعتباره دالا، والواقع باعتباره مدلولا ومرجعا في ذات الوقت، إننا نكتب لأننا «هنا» و«الآن»، لأننا نعيش واقعا يوجه تفكيرنا وعاطفتنا وخيالنا، واقعا ينخرط في وعينا أو لا وعينا، فيقفز من مستواه الأول باعتباره بنية عميقة إلى مستواه الثاني باعتباره بنية فوقية تجسدت في شكل تعبيري ما، وما تعيشه الساحة الأدبية الآن من تعدد في مناهج الكتابة والنقد إنما مرده هذا الثراء الذي يسم الواقع وهذا التعدد في المشارب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية...

فحركية الأدب، إذن، هي من صميم حركية المجتمع، وظهور جنس أو اختفاء آخر هو في العمق ظهور أو اختفاء لظاهرة ما أو لطبقة أو لثورة اقتصادية أو اجتماعية، إن مدلولا جديدا يقتضي بالضرورة دالا جديدا، ولا يجوز بأي حال من الأحوال إفراغ تجربة حديثة في قوالب مستهلكة، كانت صالحة لاحتواء تجارب غابرة، فالشاعر الخلاق -في اعتقادي- هو الشاعر الذي يعبر عن روح عصره بأشكال تنبثق من عصره، وليس شاعرا من يفرغ تجاربه الخاصة في أشكال استحدثها غيره للتعبير عن تجاربه، وبهذا المعنى فإن شاعرا كأبي نواس هو شاعر حداثي لأنه رفض أن يستجيب لتجارب عاشها غيره، رفض الخضوع لإرغامات أملتها العادة دون أن تقتضيها التجربة المعيشة، إنه حداثي لأنه التقط عناصر الجدة في عصره، إنه لم يبك طللا ولا رسما لأنه لم ير طللا ولا رسما، وإنما استهوته الظاهرة الجديدة فعبر عنها.

وهكذا لا يمكن الحديث عن حداثة الشعر العربي عامة وقصيدة النثر بوجه خاص، إلا في إطار الحديث عن التطور الحضاري الذي يشهده المجتمع العربي، تطور فرض وبإلحاح شديد تطوير سبل التعبير عن هذا الوضع الجديد، وإلا كيف يمكن إخضاع التجارب الطارئة والمستحدثة لقالب تعبيري يقمع درجة انفجارها في ذات الشاعر الذي يصبح مجبرا على أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات شكلية قد تقتل دفعة الخلق أو تعيقها؟، كيف يمكن أن تواكب لغة زهير والنابغة وأمرئ القيس مستوى العصر الذي نحن فيه؟، من هنا كانت الحاجة أكيدة إلى إدخال مفهوم شعري حديث يواكب عصرنا هذا.

لا يعني هذا موقفا جاهزا من الشعر الكلاسيكي بقدر ما هو محاولة لوضع مفهوم الشعر في مواكبة حقيقية لأوجه الحياة التي يعبر عنها، وإلا فكيف للشاعر أن يقارب بين موضوعات متطورة جدا وقوالب تعبيرية قديمة جدا، «ولعل الهوة بين العالم الحديث الذي نتبناه طريقة حياة والقيم الفكرية القديمة التي نتمسك بها طريقة تفكير هي من أعمق الأمارات على مأسينا الحضارية العربية الراهنة، إن جسدنا في عالم حديث، وفكرنا يعيش في عالم قديم، ولئن قبل الجمهور بهذا الواقع المجزئ المجزأ، فإن الشاعر يرفضه(...) من أجل أن يعيد إليه الوحدة، من أجل أن نتجاوز التناقض ويصير شكل حياتنا مقولة فكرنا وصورته»15.

إن تجاوز هذا التناقض كان أحد أهداف الحركة الحديثة في الشعر؛ أي «إدخال مفهوم شعري في مستوى العصر الذي نحن فيه إلى الأدب العربي، وما الحرية التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه(...) إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم، فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية»16، إن هذا المفهوم الشعري الجديد «ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها»17.

وهكذافالشعر بأشكاله التعبيرية المتعددة هو صورة فوقية دائمة التحول وهو في تغيره هذا إنما يستجيب لتلك التحولات التي تعرفها البنى التحتية، إن الشعر حركة إبداع تواكب الحياة في تغيرها الدائم، إن «تغيرا ما يطرأ على الحياة التي نحياها له قدرة على أن يبدل نظرتنا إلى الأشياء، وهكذا يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»18، إن الحداثة بذلك هي «نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد»19.

من هذا الطموح انبثقت قصيدة النثر وشقت طريقها ضمن ذاكرة مثقلة بالولاء للقديم، أتت باعتبارها انسجاما «مع الطموحات الثورية للإنسان العربي، فكما بدأ الإنسان العربي يتململ من شروطه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فمن الطبيعي أن يتململ من شروطه اللغوية والتعبيرية»20.

الهوامش:

-1 حوار مع الشاعر عبد الرحمان عبد الوافي - مجلة التجديد - العدد 15 - 5 ماي - 1999 - ص: 10.
-2 نفسه - ص: 10.
-3 نازك الملائكة -قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - ط5 - 1978 - ص: 213.
-4 أدونيس - سياسة الشعر - دار الآداب - بيروت - ط1 - 1985 - ص: 76.
-5 بول شاوول - مقدمة في قصيدة النثر العربية - مجلة فصول - مجلد 16 - العدد 1 - صيف 1997 - ص: 151.
-6 أدونيس - فاتحة لنهاية القرن - دار العودة - بيروت - د.ط - 1980 - ص: 316.
-7 حوار لحسن نجمي - جريدة الزمان - عدد 71 - السنة 1 - الإثنين 13/7/1998.
-8 أنسي الحاج - ديوان لن - دار الجديد - بيروت - ط3 - 1994 - ص: 81.
-9 حوار مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي. مجلة نزوى - العدد 997101 - ص155.
-10 نازك الملائكة - مرجع سابق - ص: 213.
-11 نجيب العوفي - مساءلة الحداثة - سلسلة شراع - الكتاب 5 - 1996 - ص: 100.
-12 علال الحجام - عتبات الاحتمالات - الاتحاد الاشتراكي - الملحق الثقافي - عدد 9 - أكتوبر - 1998.
-13 حوار لحسن نجمي - مجلة الشعب العربي - العدد 61 - الاثنين 20 تموز (يونيو) 1998 - ص: 46.
-14 نجيب العوفي - مقاربة الواقع القصة القصيرة المغربية - المركز الثقافي العربي - 1987 - ص: 12.
-15 أدونيس - مقدمة للشعر العربي - دار العودة - بيروت – ط4 - 1983 - ص: 101.
-16 يوسف الخال - الحداثة في الشعر - دار الطليعة - بيروت - ط1 - 1978 - ص: 51.
-17 نفسه - 51.
-18 نفسه - ص: 16.
-19 أدونيس - بيان الحداثة - مجلة مواقف - العدد 36 - شتاء 1980 - ص: 142.
-20 جاد فاضل - الشعر الحديث - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط1 - 1987 - ص: 244.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

إذا أمكن الحديث عن نجوم في الميدان الثقافي فإن الشاعر والكاتب والإعلامي المغربي ياسين عدنان الذي استطاع فرض إسمه على الساحة الثقافية المغربية والعربية يعد أبرز هؤلاء.

ولد ياسين عدنان سنة 1970، بمدينة آسفي، وهوحاصل على إجازة في الأدب الإنجليزي من جامعة القاضي عياض بمراكش، ودبلوم كلية علوم التربية من جامعة محمد الخامس بالرباط، ليشتغل بعد ذلك أستاذا للغة الإنجليزية بالتعليم الثانوي. هو عضو باتحاد كتاب المغرب منذ سنة 1994. وقد نشر كتاباته بالعديد من المجلات المغربية والعربية من بينها: «المدى»، «أدب ونقد»، «الإغتراب الأدبي»، «الآداب»، «آفاق». وقد صدرت له دواوين «Mannequins» عن منشورات إتحاد كتاب المغرب سنة 2000، و«رصيف القيامة» عن دار المدى السورية سنة 2003، و«لا أكاد أرى» عن دار النهضة ببيروت سنة 2007. والمجموعتين القصصين «من يصدق الرسائل» عن دار ميريت للنشر بالقاهرة سنة 2001، و«تفاح الظلّ» عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب سنة 2006. ولديه كتاب مشترك مع الشاعرسعد سرحان موسوم ب«مراكش.. أسرار معلنة» صدر عن دار مرسم للنشر بالرباط سنة 2008.

إلتقينا مع ياسين عدنان وحاورناه حول برنامجه التلفزيوني «مشارف» وحول قضايا الشعر والثقافة بالمغرب.

■ حاوره
عبد الكريم واكريم

الشاعر والإعلامي ياسين عدنان لـ«طنجة الأدبية»:

على النقاد المغاربة إنصاف شعراء بلدهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف ترى وضعية الشعر حاليا بالمغرب؟

أنا من المدافعين عن قيمة الإنتاج الشعري المغربي. لدينا أسماء مهمة في هذا البلد من مختلف الأجيال والحساسيات ولغات الكتابة. لكن المؤسسة الأدبية المغربية لا تزال ضعيفة وهو ما يمنع إبداعنا الشعري من تحقيق الإشعاع اللازم. فالناشر المغربي مثلا لا يزال مقصّرًا في الترويج للشعر المغربي بسوقنا الداخلية أولا قبل أن نطالبه بتوزيعه وبشكل جيد في العالم العربي. والنقاد المغاربة يفضلون في الغالب الإشتغال على متون مشرقية. بنعيسى بوحمالة مثلا إشتغل في أطروحته على العراقي حسب الشيخ جعفر، عبد السلام الموساوي إشتغل على المصري أمل دنقل، محمد بودويك على الفلسطيني عزالدين المناصرة، وهكذا.. مع أن مدوّنة الشعر المغربي توفر مادة ثرية عميقة مغرية بالإشتغال. نحن أيضا لدينا قامات شعرية تستحق أن تخصص لها كتب وأطاريح جامعية، ولا أتوقع من نقاد المشرق العربي أن يبادروا إلى إنصافها. لذا على النقاد المغاربة إنصاف شعراء بلدهم. إنما مع ذلك، فالعديد من أصواتنا الشعرية عرفت كيف تحلق في سماء الأدب بأجنحة حرة قوية من خلال التسلل إلى المشهد العربي عبر المجلات المشرقية وبعض دور النشر الكبرى في أهم عواصم النشر بالعالم العربي. وهي اليوم أصوات أساسية في المشهد الشعري العربي. لا أريد أن أدخل في لعبة الأسماء، وإلا فلائحة الأسماء المغربية العميقة التي أحبها وأؤمن بها في هذا البلد أطول من أن يستوعبها حيز هذا الحوار.

تزاوج بين كتابة الشعر والعمل الإعلامي الثقافي، فكيف تستطيع الجمع بين الإنشغالين؟ ، ثم ألا ترى معي أن الإعلامي ياسين عدنان ربما يسطو على قسط وافر من وقت واهتمام الشاعر ياسين عدنان؟ إنطلاقا من هذا كيف توفق بين العمل الإعلامي الثقافي من جهة والإبداعي الشعري من جهة أخرى؟

التوفيق صعب، ولا أخفيك أن «مشارف» قد أخذ مني الكثير من الوقت الذي كنت في السابق أخصصه للكتابة. بل حتى قراءاتي مع «مشارف» تعددت وتنوعت وصرت أقرأ في مجالات لم أكن أهتم بها في السابق. لم أعد منغلقا في قراءاتي داخل مدار الشعر والقصة والرواية والأدب عموما، بقدر ما انفتحتُ على الإنتاج الفكري والفلسفي والعلوم الإنسانية. فالتنوع الذي أحرص عليه في البرنامج يستدعي بالضرورة تنوعا على مستوى اختيارات القراءة. لكن طبعا حينما تقرأ أقل في مجال الإبداع الأدبي فهذا يحرمك من الإحتكاك الضروري مع الأدب الذي يحتاجه الواحد منا لكي يبدع. أنت تعرف أن القراءة زاد أساسي للكتابة. أيضا الوتيرة الأسبوعية لمشارف وما يتطلبه الإعداد للبرنامج من قراءات وكذا متطلبات التنسيق والإتصال بالضيوف وترتيب المواعيد والتصوير وغير ذلك تستنزف الكثير من الوقت والجهد. وحينما تكون كاتبا وتجد نفسك محروما من وقت الكتابة لتنتج مثل زملائك فهذا أمر صعب. لكن على العموم، أشعر هذه الأيام ببعض الرضا عن الذات خصوصا وأنني انتهيت من كتاب شعري جديد أعكف حاليا على تنقيحه وسيصدر قريبا تحت عنوان (دفتر العابر)، وأتمنى أن يحظى هذا الديوان بذات التجاوب النقدي الذي حظي به ديواني السابق (رصيف القيامة) الذي طبع ثلاث مرات داخل المغرب وخارجه وتمّ استلهامه في عملين مسرحيين من طرف كل من المخرجة الإيطالية لورا فيلياني والفنانة المغربية القديرة لطيفة أحرار في مسرحيتها (كفرناعوم).

يحتل برنامجك الثقافي «مشارف» منذ فترة مكانة مهمة في المشهد الثقافي المغربي، إلى ماذا تردّ هذا التميز هل ربما فقط لندرة البرامج الثقافية في القنوات المغربية أم لسبب آخر؟

طبعًا ندرة البرامج الثقافية على قنواتنا الوطنية جعلت من مشارف موعدا أساسيا بالنسبة للأدباء والمثقفين في هذا البلد. لكن مع ذلك، إذا كان

مشارف يحتل مكانة متميزة لدى هؤلاء فربما بسبب من وضوح رهانات البرنامج. ولعل أهم رهان حرص برنامج مشارف على تحقيقه والإخلاص له هو رهان التعدد والتنوع أولا بالانفتاح على مختلف أشكال التعبير ولغات الكتابة في بلادنا، وكذا على مختلف الأجيال والحساسيات الأدبية والفكرية.
على مستوى الأجيال: استضفنا مبدعين شباب دون الثلاثين وآخرين بين الثمانين والتسعين (إدمون عمران المالح وعبد القادر البدوي ومحمد الميموني وعبد الكريم غلاب وعبد الله شقرون وعبد الهادي التازي مثلا). على مستوى المناطق المغربية لم ينغلق البرنامج على مثقفي المراكز (الرباط والدار البيضاء وفاس ومراكش وطنجة) بل انفتح على أدباء من المغرب العميق: من أكذز وزاكورة والفقيه بنصالح وبرشيد إلى امريرت والريش وغيرها. على مستوى الأجناس الأدبية استحضر البرنامج كل الأجناس: من الشعر العمودي حتى قصيدة النثر والشذرة، ومن الزجل والملحون حتى الشعر الحساني، ومن الرواية حتى القصة القصيرة جدًّا. بالنسبة للفنون الأخرى انفتح البرنامج أيضا على التشكيل (محمد شبعة، فريد الزاهي..)، الأغنية (نعمان لحلو، سعيد المغربي، عبد العزيز الطاهري، سميرة القادري..) والمسرح (الطيب الصديقي، نبيل لحلو، عبد القادر البدوي، عبد الحق الزروالي، عبد الكريم برشيد، لطيفة أحرار..) والسينما (مومن السميحي، ونور الدين الصايل..) والحكاية الشعبية و«الحلقة» وفن القول والإبداع الشفوي والفنون التراثية (الملحون، العيطة..).
أيضا لم ينغلق البرنامج على مجاله المغربي، بل استضاف عددا من الضيوف الأجانب من مختلف البلدان العربية: سوريا ولبنان وفلسطين والأردن والعراق والجزائر وتونس وليبيا وموريتانيا والإمارات العربية والمملكة العربية السعودية ومصر... ومن المهاجر والمغتربات، إضافة إلى عدد من المستشرقين الغربيين. البرنامج حاول أيضا الانفتاح على مختلف مجالات الفكر والفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا وعلم الجمال. من جهة أخرى، حرصنا منذ حلقاتنا الأولى على استحضار مختلف أبعاد الهوية المغربية: البعد الأمازيغي مع بوكوس وعصيد ومستاوي وأقوضاض وغيرهم، البعد الإفريقي مع بنعيسى بوحمالة، البعد الصحراوي الحساني مع العالية ماء العينين وإبراهيم الحيسن وغيرهما، البعد الأندلسي مع عبد اللطيف البازي وسميرة القادري وآخرين. هذا إضافة إلى انفتاحه على كل لغات الكتابة في البلد: العربية والأمازيغية والدارجة المغربية والفرنسية والإسبانية.
أيضا توقف البرنامج مع جملة من القضايا والظواهر الثقافية الجديدة في المغرب ليسائلها. فطرح سؤال الذاكرة الثقافية، وأسئلة الهوية، وسؤال الكتابة ضد الإرهاب، وظاهرة الصالونات الأدبية، ظاهرة الإنقطاع عن الكتابة، وغيرها. كما واكبنا مختلف اللحظات السياسية القوية التي عرفها المغرب من انتخابات محلية وتشريعية إضافة إلى دينامية 20 فبراير بحلقات حاولنا من خلالها توريط المثقف في الشأن العام واستدراجه إلى إسماع صوته من خلال «مشارف» واقتراح مقاربته الخاصة للتحولات السياسية التي تعرفها بلادنا. أيضا ولأنه لا ثقافة بدون مؤسسات، فقد حرصنا على استضافة مدراء أهم المؤسسات الثقافية الوطنية في بلادنا رسمية وأهلية: المكتبة الوطنية، المركز السينمائي المغربي، مسرح محمد الخامس، المعرض الدولي للكتاب، وزارة الثقافة، إتحاد كتاب المغرب، بيت الشعر، المركز الثقافي الأندلس، وغيرها.
لكن أهم ما يحرص عليه البرنامج فهو تفادي الدردشة والحوارات المفتوحة، بحيث تتقيد كل حلقة عمليًا بسؤال ثقافي واضح يتصدّى الضيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«مشارف» قد أخذ مني الكثير من الوقت الذي كنت في السابق أخصصه للكتابة

للإجابة عنه خلال اللقاء. هذا دون أن ننسى العناية الخاصة التي أوليناها للغة «مشارف». فلغة البرنامج ليست أكاديمية متعالية، فهي لغة سهلة المأخذ تتفادى المفاهيم والمصطلحات الأكاديمية وتحرص على أن تطرح الأفكار والأسئلة بسلاسة مكّنت البرنامج من توسيع دائرة المهتمين به. فلا يبقى حكرا على المثقفين والمتخصصين. هذا طبعا دون التخلي عن الحد الأدنى من الجدّية الضرورية في أي برنامج يعتبر نفسه ثقافيا مائة بالمائة. هذه المعادلة الصعبة: كيف يكون البرنامج جماهيريا دون أن يخون عمقه الثقافي؟ وكيف يحقق حوارا معرفيا جادا مع المثقفين دون التورّط في لغة متعالمة تقصي المشاهد والجمهور العام؟ هذا بالضبط هو التحدي الأكبر الذي حاول «مشارف» أن يشتغل عليه على امتداد حلقاته. ولعل هذه النقطة بالذات إحدى أهم عناصر نجاح هذه التجربة. وأخيرا يمكنني أن أزعم أن المشاهدين يحترمون هذا البرنامج لأنه ليس برنامج سجال. فهو يترفّع عن التورط في السجالات العابرة بقدر ما يطمح إلى الانشغال بالمعرفي والعميق والجوهري من الأسئلة. وهكذا حتى حينما تورط البرنامج في سجالات إتحاد كتاب المغرب (حلقة عبد الحميد عقار مثلا)، معرض الكتاب (حلقة الأشعري حينما كان وزيرا للثقافة وسجاله مع العدالة والتنمية)، الشعر والمؤسسة الثقافية (حلقة محمد بنيس) ثم سجال جائزة المغرب للكتاب (حلقة الدكتور عبد الرحمان طنكول حينما كان رئيسا للجنة تحكيم الجائزة وأثيرت ضجة حول النتائج يومها) فإن البرنامج ظل مع ذلك محايدًا وحريصا على نقل وجهات نظر الأطراف الأخرى لضيوف البرنامج.

كيف جاءت فكرة برنامج «مشارف»؟

مشارف هو إبن (مدارات) واستمرار له. كنت أشتغل مدرسا بورزازات حينما حللت ضيفا على الأستاذ محمد نور الدين أفاية في برنامجه (مدارات) ويبدو أن الحلقة تلك خلفت أصداء طيّبة. بعد ثلاث سنوات إتصل بي نور الدين أفاية يطلب لقائي لأمر هام. كان معدُّ ومقدّم (مدارات) قد صار أحد حكماء الهاكا، فيما تم تعيين مخرج البرنامج الأستاذ إدريس ألحيان مديرا للإنتاج بالقناة الأولى. هكذا حينما ذهبت للموعد في فندق حسان بالرباط وجدت أفاية وألحيان بانتظاري وفي تلك الجلسة اقترحا علي استئناف مغامرة (مدارات). فاجأني العرض لكنهما معا كانا واثقين من أنني مؤهل لإنجاح التجربة. طبعا أنا ابن الإعلام الثقافي وكنت حينها المراسل الثقافي والأدبي لكل من (الحياة) اللندنية و(الصدى)

الإماراتية وعضوا في هيئة تحرير (زوايا) اللبنانية إضافة إلى اشتغالي إلى جانب الشاعر قاسم حداد في موقع (جهة الشعر)، لكن مع ذلك لم تكن لديَّ أية تجربة سابقة في العمل التلفزيوني. لكنني قبلت ركوب التحدي. وهكذا أعددت المشروع وقدمته لإدريس ألحيان. كنت في البداية سأحافظ على نفس عنوان (مدارات) وذلك لأعطي تجربة أفاية نوعا من الامتداد وأستفيد من رمزية ذلك الاسم وأستفيد أيضا من جمهوره النوعي. لكنهم في الإدارة طلبوا مني أن أختار عنوانا جديدا، وهكذا اقترحت عليهم (رؤى). لكن الأستاذ نور الدين رقيب المسؤول عن البرامج الثقافية بالقناة الأولى بادرني حينها مازحا: يا أخي 2006 على الأبواب والكل يتحدث عن رؤيا عبد السلام ياسين، فلماذا ستزيدنا ياسينا آخر برؤى أخرى جديدة في التلفزيون؟ كانت ملاحظته ذكية وطريفة، وهكذا غيرت العنوان. فكان (مشارف) عنوانا جديدا لهذه المغامرة التلفزيونية التي تدخل اليوم سنتها السابعة.

هل تختار ضيوفك في «مشارف» إنطلاقا من تيمة وموضوع محددين سلفا أم إنطلاقا من أسمائهم ووزنهم في الساحة الثقافية والإبداعية؟

لنكن واضحين، فمشارف برنامج لا يتصيّد الأسماء بقدر ما يحرص في حلقاته على أن يقدّم أسئلة ثقافية ومواقف فكرية وقضايا أدبية. في «مشارف» لا نستضيف هذا الإسم أو ذاك فقط لندردش معه حول تجربته ومساره، بل لنشتبك معه في نقاش جاد حول قضية أدبية بعينها أو سؤال فكري محدد. وهذا هو سرّ اهتمام الأصدقاء من الأدباء والمبدعين العرب بالبرنامج الذي يتابعونه إن على شاشة القناة (الأولى) أو قناة (المغربية) التي تعيده أكثر من مرة في الأسبوع أو عبر شبكة الأنترنت في موقع الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة. لكل حلقة قضية وسؤال، وأصدقاء البرنامج والمثابرون على حلقاته غالبا ما تمارس عليهم الإشكالات والأسئلة التي يطرحها تأثيرها أكثر مما تغريهم أسماء الضيوف. مع العلم أننا في «مشارف» إستضفنا أسماء عربية ووطنية أساسية من أدونيس وأحمد فؤاد نجم وسعدي يوسف والطاهر وطار وواسيني الأعرج ومحمد برادة وجابر عصفور وعبد الرحمان مجيد الربيعي وعباس بيضون وعبد الكريم غلاب حتى الطاهر بنجلون والطيب الصديقي وخناثة بنونة وعبد اللطيف اللعبي ومبارك ربيع وأحمد المديني ومحمد سبيلا وإدريس الخوري وعبد الرفيع اجواهري ونور الدين الصايل ومحمد بنعمارة ومحمد بنيس واللائحة طبعا طويلة ومضيئة وتضم بالخصوص أهم صناع الوجدان المغربي من أدباء ومبدعين من مختلف الآداب والفنون.

ألا ترى معي بأن الثقافة مغبون أمرُها في الإعلام المكتوب والسمعي البصري في المغرب، إذ لا يُعطاها الحيز والزمان الكافيان واللذان تستحقهما في هذه الوسائل؟

يجب الإعتراف أننا نحن المغاربة عموما لا نتعامل مع الثقافة باعتبارها أولوية. وطبعا في صحافتنا الوطنية أقرأ الكثير من الإنتقادات التي توجّه للتلفزيون بالخصوص على أساس أنه يهمّش الثقافة ولا يبوّئها المكانة التي تستحقها. لكن هل التلفزيون وحده من يهمش الثقافة في هذا البلد؟ أنت أشرت إلى الإعلام المكتوب في سؤالك وأنا أسألك بدوري: ما حجم حضور الثقافة في هذه الصحف؟ كم عدد المنابر الوطنية التي تخصّص للثقافة ملاحق أسبوعية منتظمة؟ كم عدد الصحف اليومية والأسبوعية التي تراهن حقا على الثقافة وتستثمر فيها إن على مستوى العنصر البشري أو عدد الصفحات؟ ثم حتى حينما نخصص حيزا للثقافة، هل نحرص فعلا على أن يكون هذا الحيز فضاء لطرح أسئلتنا الثقافية والحضارية العميقة وفق تصور تحريري مدروس؟ من المؤسف أن هذه الصفحات في أغلب الجرائد سرعان ما تنحرف لتتحوّل إلى خلطة عجيبة تتجاور فيها

للثقافة دور أساسي في تأطير المجتمع وتخليق الحياة العامة وتحصين السياسة والسياسيين من التطرف والغوغائية والشعبوية والمذهبية المنغلقة

المواعيد الثقافية والإصدارات الأدبية والأخبار الفنية وبعض التغطيات ذات المُتنفَّس العجول. التلفزيون مُقصِّر في حق الثقافة، هذا أكيد. لكن تقصيره يبقى جزءا من تصور إعلامي مهيمن في هذا البلد يكرس الشأن السياسي كقيمة عليا والفاعل السياسي كصاحب القرار الوحيد الجدير بأن يسمع ويُناقَش. بل حتى الصحافي صار اليوم يزايد على المثقف ويتصوّر نفسه أكثر تأثيرًا منه، ليجد المثقف المغربي نفسه اليوم مُهمَّشًا أكثر من أيّ وقت مضى ومن طرف الجميع.

تهميش الثقافة هذا واقع حال الكلّ يأسف له. فالمشكلة عندنا هو أن صوت السياسي لا يزال أعلى. وحتى النقاش السياسي كما هو سائد ليس فقط في تلفزيوناتنا الوطنية بل وفي معظم فضائياتنا العربية خال للأسف من أي عمق ثقافي ومرتكز معرفي، لذا تجد فيه من التنابز والغمز واللمز أكثر مما تجد فيه من التحليل وحوار المرجعيات الفكرية والإيديولوجية. لهذا أعتبر دائما أنني كمعدّ ومقدم برامج ثقافية أشتغل في مساحة ضيقة. فالتلفزيونات العربية مستعدة لتسليط الضوء على كل الفنانين، حتى الأشباه منهم، وعلى إعطاء الكلمة لكل أصناف رجال السياسة وممتهنيها، بما في ذلك السماسرة وتجار الإنتخابات، بينما المساحات التي تُتيحها للمثقف تظل غير كافية.

في نفس الوقت أحس أن الإعلام المغربي يبتعد بالتدريج عن مقاربة قضايا السياسة والمجتمع والفن إنطلاقا من منظور ثقافي. فالثقافة باعتقادي لها دور أساسي في تأطير المجتمع وتخليق الحياة العامة وتحصين السياسة والسياسيين من التطرف والغوغائية والشعبوية والمذهبية المنغلقة، وكذا لها دور جوهري في إضفاء المعنى والروح والدلالة على الإنتاج الفني بمختلف أصنافه. والإحساس بأن بإمكاننا اليوم أن نتطور ونتقدم ونساهم في تحديث الفن والسياسة والمجتمع بدون حاجة إلى الثقافة وبدون عمق ثقافي أمر يدعو فعلا إلى القلق. لكن مرة أخرى، من غير المعقول أن نردد هكذا أن التلفزيون لا يستجيب لأفق انتظارنا ونتركه للآخرين، أقصد لرجال السياسة ونجوم الرياضة والغناء والكوميديا. لا. هذا تلفزيون المغاربة جميعا، وعلى المثقف المغربي أن يجد له موطئ قدم في تلفزيون بلده. إنما كيف؟ علينا أن نطرح السؤال بوضوح: ماذا نريد من التلفزيون؟ هل نريد منه فقط أن يكون مجالا للترويج لإنتاجنا الفني والأدبي؟ أم نُحمِّله مسؤولية نقل أسئلتنا الخاصة من سياقها القطاعي الضيق والأدبي المحض والفكري الصرف والأكاديمي النخبوي إلى فضاء النقاش العمومي لتتحول إلى شأن عام؟ لنطرح السؤال على المثقف أولا، فهو أقدر من غيره على رسم معالم الصورة التي يجب أن تظهر بها الثقافة، ومعها صورته الخاصة، على شاشة التلفزيون.

لكن بحكم ممارستك للإعلام الثقافي من داخل التلفزيون بالذات، دعنا نتكلم بوضوح أكبر: هل لك أن تحدثني عن صعوبات هذا النوع من الإعلام ومعوقاته في مجال اشتغالك، أي في التلفزيون؟

إذا أردت أن أبدأ بالإنتقاد الأساسي الذي توجهه الصحافة للتلفزيون فسأبدأ بمسألة الكمّ. الكل يتحدث عن ندرة البرامج الثقافية في قنواتنا الوطنية. لكن مع ذلك المشكل الأعمق في نظري لا يمكن اختزاله في الكمّ، يعني ليس فقط في عدد البرامج، وإنما في الرؤية الثقافية. بحيث لا يكفي أن نخصص برنامجا أو برنامجين للشأن الثقافي ونتصور أننا قد وفينا بالمطلوب. على الإطلاق، فالدور الثقافي للتلفزيون هو أشمل من ذلك بكثير. لنأخذ السينما مثلا، لا يكفي أن نقدم برنامجا يهتم بالفن السابع لكي نتصور أن التلفزيون يقوم بالدور المنوط به لدعم الثقافة السينمائية. بل لابد من الحرص على البرمجة. أية أفلام نقدم ووفق أية معايير ثقافية وتربوية؟ ثم ماذا عن الأفلام التي ينتجها التلفزيون؟ هي الأخرى يجب أن تكون محكومة باستراتيجية ثقافية واضحة. حتى البرامج الفنية وسهرات المنوّعات يجب أن تكون محكومة بتصور ثقافي واضح لكي تحقق للمغاربة المصالحة المطلوبة مع عناصر هويتهم الوطنية، في تعددها وثرائها، وإلا فإنها قد تتحوّل إلى مجرد صخب منظم. لذا لا يمكننا اختزال حضور الثقافة في التلفزيون في برنامج أو برنامجين. بل هي العمق الإستراتيجي لهذا الأخير. وطبعا إذا غاب هذا التصور الثقافي الشامل، فإن التلفزيون قد يصير عاجزا عن إنجاز المهام المنوطة به. إن

نحن المغاربة عموما لا نتعامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

التلفزيون، العمومي بشكل خاص، شريك أساسي في سيرورة التحديث التي ينخرط فيها البلد. ومهامه التربوية والثقافية واضحة وأساسية، وهي كما أتصور، لا ترتبط ببرنامج أو برنامجين، وإنما برؤية ثقافية يجب أن تكون شاملة.

ماهي الصعوبات التي واجهها وما زال يواجهها برنامج «مشارف»؟

لأكون صادقا معك، عليَّ الإعتراف بأن مشارف لا يواجه أية صعوبات خاصة يواجهها كمشارف أو أواجهها وحدي كمعد ومقدم لهذا البرنامج. بل هو وضع عام تعانيه صناعة المادة التلفزيونية في المغرب. فشخصيا أشتغل على هذا البرنامج كمتعاون مع القناة الأولى. الطاقم التقني والفني بقيادة المخرج أحمد الناجم يشتغل معي بالكثير من التفاني. ولولا جدية الصديق أحمد الناجم وتفاني طاقم البرنامج لما تواصلت هذه المغامرة الثقافية حتى اليوم. الإخوان في استوديوهات عين الشق متعاونون جدا. لكن ونظرا لأنني متعاقد بصفة شخصية مع إدارة القناة الأولى ولأنني لست شركة إنتاج فهذا يجعلني أعاني كثيرا على مستوى

مع الثقافة باعتبارها أولوية

اللوجيستيك. في غالب الأحيان أشتغل كسائق لضيوفي، أنتظرهم أمام محطة القطار لأنقلهم إلى الأستوديو وأحيانا أجد نفسي مضطرا إلى إيصالهم إلى بيوتهم بعد التصوير.

تواجه الثقافة والفن الحقيقيان مؤخرا هجمة من طرف الفكر المحافظ المتكئ على الخطاب الديني، وكان من بين من ووجه بهذا الفكر الفنانة لطيفة أحرار وهي تؤدي مسرحية مأخوذة من ديوانك «رصيف القيامة»، كيف ترى هذا التحدي وكيف تقيمه؟

إسمح لي أن أؤكد على أمر مبدئي هو أنني ضد الإستفزاز المجاني. ضد أن يتوسّل ضعاف الموهبة والمدسوسون على الفن إستفزاز المجتمع بشكل مجاني من أجل الشهرة ولفت الإنتباه. أرى في ذلك نوعا من الإنتهازية التي يجب التصدي لها من طرف النقاد الفنيين في مختلف مجالات الإبداع. بالمقابل، أنا ضد الإرتماء في الحوض بدون ملابس سباحة. لهذا يستفزني بالقدر نفسه بعض السياسيين الذين يتماهون كثيرا في خطابهم ونضالهم السياسي بمرجعيتنا الدينية وبعض هواة الفتاوي الصحافية السريعة الذين سرعان ما ينجذبون إلى هذه النقاشات الغوغائية لصب المزيد من الزيت على نار باردة أصلا. هذه اللعبة كلها لا تعنيني وأجد أنها تصادر على المطلوب: أي على الإبداع والفن حيث تلغيه من الأصل فيما تدّعي وضعه في دائرة الضوء. أنا مع الجدية في الإبداع الفني وفي النقاش الإعلامي الخاص بالفن. وإذا كانت الرؤية الفنية الجديدة لفنانة مثقفة مثل لطيفة أحرار مثلا قد استدعت خيارا جماليا بجرأة معينة فيما يتعلق بتوظيف الجسد على الخشبة في مونودراما (كفرناعوم) في إطار معالجتها الدرامية الخاصة لـ(رصيف القيامة) فهذا برأيي نقاش جدّي كان يفترض منا خوضه بمسؤولية وليس بالطريقة المضحكة التي تابعناها. كانوا يتحدثون عن مسرحية لم يشاهدوها. أنا شاهدت (كفرناعوم) لأكثر من عشر مرات وخلال كل عرض جديد كنت أكتشف عناصر إضافية تفتحني على أفق تأويلي مغاير لهذا العمل. وكنت أتمنى أن أقرأ متابعات نقدية من طرف نقاد المسرح تضع العمل في إطاره الدرامي الصحيح وتعود بالنقاش إلى مجراه الفنّي. لكن صوت النقد ظل غائبا لتبقى مسرحية (كفرناعوم) عرضة للتنابز السياسي المذهبي والتداول الصحافي التجاري غير المحكوم لا بمبدأ ولا بموقف إلا في حالات محدودة نادرة لصحف وأقلام بعينها. لذلك، أرى شخصيا أن مواجهة أي هجوم –حقيقي أو مفترض- على الإنتاج الإبداعي والفني من طرف المحافظين لا يمكن التصدّي له بالصراخ والزعيق وإنما بالجدّية في العمل وبالإنخراط المسؤول في الحضور والمتابعة النقدية. على الفنانين المغاربة أن يتضامنوا فيما بينهم، ويساندوا بعضهم البعض ولو بالذهاب إلى المسرح والسينما لحضور عروض زملائهم وهذا أضعف الإيمان. على النقاد أيضا أن يتحملوا مسؤوليتهم. لدينا أقلام نقدية مهمة في المسرح والسينما والتشكيل والأدب يجب أولا أن يعاد لها الإعتبار من طرف المؤسسات الراعية لهذه المجالات الفنية والأدبية، ثم من طرف المنابر الإعلامية الجادة. والمؤكد أن النقد مؤهل أكثر من غيره لتحصين الإبداع وتأطير النقاش العمومي المواكب له بدل ترك الأمور بين أيدي العابثين: مناضل سياسي يدعي الدفاع عن الدين ويشن حملة على عمل فني لم يشاهده ولا يريد أن يشاهده ذات يوم في مواجهة صحافة لم تشاهد العمل هي الأخرى ولا تهمها لا جدية العمل الفني ولا حق المبدع المقدس في التعبير ومع ذلك تدخل المعترك بحماس لتشعل المزيد من الحرائق بهدف الرفع من المبيعات. في المجتمعات الثقافية التي تحترم نفسها يصير صوت الناقد هو الفيصل، لكن النقد في هذا البلد غائب مع الأسف أو مغيّب من طرف من يفضلون أن يعمّ الجهل وتسود الفوضى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسة

المنهج العلمي وأثره في الدراسات الأدبية الحديثة

■ د. عبد الجبار لند

خطت البشرية مراحل هامة في طرق تفكيرها وتفسيرها للظواهر الطبيعية والتحولات الاجتماعية، والإبداعات الفردية، وغيرها، حتى العصر الحديث، حيث أصبح يهيمن على المشتغلين بهذه الحقول نوع من التفكير، والتحليل أطلق عليه اسم «المنهج العلمي» (1)، ومن ثم تقديم العلم على باقي الوسائط المعتمدة لفهم ما يحيط بنا من عوالم، وما تطرأ عليها من تحولات، ويعرف المنهج في الاستعمال اللغوي بأنه الطريق والوسيلة والسبيل(2) التي يتدرج بها للوصول إلى هدف معين، أما في الاصطلاح، فقد ارتبط أولا بالمنطق، فأصبح يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة، ومن ثم فإن «كلمة منهج» انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية، لتصل إلى عصر النهضة، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه «فالمنهج في هذه المرحلة كان يطلق على المنهج العقلي، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها»(3) كما ارتبط ثانيا بحركة التيار العلمي، إذ بدأ المنهج العقلي المنطقي بعد عصر النهضة يسلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصية خاصة مع «ديكارت» في كتابه «مقال في المنهج» ومن ثم فقد اقترن بالتيار العلمي، وهذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب، وإنما كذلك إلى الواقع ومعطياته، وقوانينه، انطلاقا من كون العلم يعتبر «نشاطا إنسانيا موجها يهدف إلى وصف الظواهر التي يدرسها ويصنفها في أنواع، و لكنه لا يقتصر على هذا الهدف بل يحاول اكتشاف العلاقات بين الظواهر المختلفة»(4)، وقد عرفه قاموس أوكسفورد بأنه «ذلك الفرع من الدراسة الذي يتعلق بجسد مترابط من الحقائق الثابتة والمصنفة والتي تحكمها قوانين عامة وتحتوي على طرق ومناهج موثوق بها لاكتشاف الحقائق الجديدة في نطاق هذه الدراسة». وبناء عليه فقد حدد الدارسون أهداف العلم في ثلاثة، وهي الفهم، والتنبؤ، والضبط والتحكم، فالفهم يتحدد في كونه ينحو إلى التعرف على علاقة الظاهرة بالظواهر الأخرى التي أدت إلى وقوعها، وفهم الظواهر التي تنتج عنها، أما التنبؤ، فهو الاستنتاج الذي يقوم به الباحث بناء على معرفته السابقة بالظاهرة المدروسة، وهذا الاستنتاج لا يعتبر صحيحا إلا إذا استطاع إثبات صحته تجريبيا، في حين يرتبط الضبط والتحكم بالهدفين السابقين، ويتحدد في السيطرة على العوامل المتحكمة في الظاهرة(5).

وبذلك فإن المنهج في عصر النهضة اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي، حيث وقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين، فولد ما يسمى «المنهج التجريبي» إلا أنه لم يتم التخلي عن المفهوم الأول، بل صار هناك تعايش بين المفهومين، إذ قد يراد بالمنهج المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يراد به المنهج التجريبي، وقد تعددت مواصفات وشروط وأهداف المنهج العلمي، بتعدد العلوم والظواهر التي تدرسها(6). وبناء عليه يمكن الفصل بين مصطلحين متداخلين وينتميان إلى نفس الجدر المعجمي، وهما «المنهج» و«المنهجية» التي تقدم للباحث مجموعة من المعايير والتقنيات والوسائل الثابتة الواجب اتباعها أثناء ممارسة النشاط العلمي، من أجل توفير الجهد وتسديد الخطى على الطريق العلمي القويم، في حين يرتبط المنهج بالمنطق وطرق الاستدلال والاستنتاج، كما تختلف المناهج من حقل معرفي إلى آخر، فللفلسفة مناهجها كما للأدب والتاريخ والرياضيات ولباقي العلوم مناهجها(7)

فالمنهج العلمي يتطلب شروطا ينبغي على الباحث أن يستجيب لها ومن أهمها الأصالة والجدة والابتكار وذلك بالكشف عن الجديد سواء كانت هذه الجدة كاملة أو في ناحية من نواحي الموضوع، ومن ثم فقد عرف البحث بأنه «استقصاء منظم يهدف إلى إضافة معارف يمكن توصيلها والتحقق من صحتها عن طريق الاختبار العلمي»(8)، وبالتالي فإن البحث وسيلة للدراسة يمكن بواسطته الوصول إلى حل لمشكلة محددة وذلك عن طريق التقصي الشامل الدقيق لجميع الشواهد والأدلة التي يمكن التحقق منها والتي تتصل بهذه المشكلة.

وقد تأثرت الدراسات والأبحاث في مجالات العلوم الإنسانية بالمنهج العلمي بمعناه الاصطلاحي منذ أن ظهر في القرن السابع عشر الميلادي على يد مجموعة من الرواد من أمثال فرنسيس بيكون وديكارت وكانت وهيكل، بعدما تحررت البشرية من سيطرة مؤلفات أرسطو الفلسفية والعلمية التي أثرت عليها خلال قرون طويلة(9)، وكذلك كان الأمر بالنسبة للدراسات الأدبية والنقدية العربية التي عرفت مراحل مختلفة منذ الإرهاصات الأولى للنقد الانطباعي التأثري في العصر الجاهلي وما لحقه من تطور على يد النقاد واللغويين العرب حتى العصر العباسي حيث بدأ أثر المنطق الأرسطي يبدو واضحا خاصة مع الترجمات المتلاحقة لكتابي «فن الشعر» و«الخطابة» لأرسطو على يد عدد من الكتاب العرب كمتى بن يونس القنائي وابن سينا وابن رشد(10)، وفي بعض الأعمال النقدية ككتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، ويعد كتاب: «الموازنة بين الطائيين: البحتري وأبي تمام» للآمدي أول دراسة نقدية ممنهجة حسب الدكتور محمد مندور(11). وقد بلغ النقد أوجه مع حازم القرطاجني الذي اتبع منهجا فلسفيا في التعامل مع ظاهرة التخييل الأدبي والمحاكاة وربط الأوزان الشعرية بأغراضها الدلالية في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» والسجلماسي في كتابه «المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع»، وابن البناء المراكشي العددي في كتابه «الروض المريع في صناعة البديع».

لكن مع عصر النهضة، سيتخذ النقد طابعا بيانيا ولغويا وخاصة مع علماء الأزهر الذين كانوا ينقدون الأدب على ضوء المقاييس اللغوية والبلاغية والعروضية كما نجد ذلك واضحا عند حسين المرصفي في كتابه «الوسيلة الأدبية»، وطه حسين في بداياته النقدية عندما تعرض لمصطفى لطفي المنفلوطي.

وفي بدايات القرن العشرين سيبدأ التأثر بالمناهج الغربية في الدراسات الأدبية التي استفادت من الطفرة التي عرفتها العلوم الحديثة بفضل تطور المنهج العلمي، حيث أصبح المنهج النقدي يعتمد على التصور النظري والتحليل النصي التطبيقي. ويعني هذا أن الناقد صار يحدد مجموعة من النظريات النقدية والأدبية ومنطلقاتها الفلسفية والإبستمولوجية ويختزلها في فرضيات ومعطيات أو مسلمات، ثم ينتقل بعد ذلك إلى التأكد من تلك التصورات النظرية عن طريق التحليل النصي والتطبيق الإجرائي ليستخلص مجموعة من النتائج والخلاصات التركيبية، بعدما كان النقد عبارة عن أحكام انطباعية وذوقية وموازنات ذات أحكام تأثرية مبنية على الاستنتاجات الذاتية.

وقد عرف النقاد المحدثون البحث الأدبي والنقدي بأنه «طلب الحقيقة الأدبية في مصادرها وإذاعتها» (12)، وهو يقوم على دراسة الموضوعات والنظريات والمذاهب والأجناس الأدبية، وإبراز أعلامها والوقوف عند عصورها، إضافة إلى دراسة الحركة النقدية التي واكبتها والتطورات التي عرفتها، وكذلك تحقيق النصوص الأدبية القديمة(13)، أما منهج البحث الأدبي فهو الطريق التي يسير عليها الباحث ليصل إلى حقيقة موضوع من الموضوعات الأدبية إبراز جماليته وقضاياه.

ومن ثم فقد تشعبت مناهج النقد الأدبي وتنوعت مدارسها وتعددت مذاهبها واستقت مشاربها من مجموعة من العلوم الإنسانية وغيرها كعلم التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، وعلم اللغة وبعض العلوم الرياضية كالإحصاء، والأنتربولوجيا وغيرها، وذلك حسب توجهات النقاد والدارسين أوحسب طبيعة النصوص الأدبية المدروسة.

وقبل الوقوف على المناهج الأدبية في دراسة الأدب ومعرفة مدى تأثرها بالمنهج العلمي، سنعرج على عدد من العلوم التي جعلت من الأدب مادة دراستها، لكون العلوم تتقارض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيما بينها أخذا وعطاء(14)، وذلك إما للإفادة منه في التوثيق أو لخدمة أهدافها النفعية كما هو شأن المؤرخين والجغرافيين والاقتصاديين والأنتربولوجيين وغيرهم، وإما خدمة للأدب عند دراسته، ومن أبرز هذه العلوم هناك:

1 - الفلسفة:

فالفلسفة لا تعطينا رأيا خاصا في عمل بعينه لكنها تبين طبيعة الأدب، ومبادئه، وأساليبه، والآراء، والطبقات، والأشكال والوظائف، والتعبير الجمالي، ومن ثم فقد ابتدع الفلاسفة ما يسمى «فلسفة الأدب» ووضعوا أسس «نظرية الأدب» كشكل من أشكال المعرفة، وطوروا «علم الأدب» ليستخدم المناهج الشبيهة بمناهج العلوم الفيزيائية، والطبيعية(15).

2 - التاريخ:

يتكون التاريخ من وقائع حدثت في الزمان الذي من أبرز خصائصه الاتجاه نحو الأمام دون الرجوع إلى الخلف، أو التكرار، ومهمة المؤرخ أن يقوم بوظيفة مضادة لفعل التاريخ في محاولة لاسترداد ما كان في الزمان،لاستعادة ما جرت عليه الأحداث بطريقة عقلية بناء على ما خلفه من وقائع، وتكوين صورة كلية عن الماضي على أفضل وجه متيسر(16)، ويعرف ابن خلدون علم التاريخ بكونه «نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لهذا أصيل في الحكمة عريق»، أما «تاريخ الأدب» فقد عرف بأنه تفسير للوقائع التي أثرت في تكوين الأدب على امتداد القرون(17)، وهو ينظر إلى الأدب من خلال العصور والشعوب والأنواع والمدارس، ويميل إلى دراسة الظواهر الأدبية باعتبارها تقدما إنسانيا تجريديا، ولا يبحث في العمل الشخصي بكونه نشاطا فرديا له من المميزات الفنية والجمالية ما يجعله متفردا عمن عايشوه، وتمثل الأعمال الخالدة العمود الفقري لتاريخ الأدب لكونها تعتبر مادة تاريخية نالت رضا المتخصصين الذين عاصروها أو ارتبطت بأحداث تاريخية هامة أثرت في الذاكرة الجماعية.

3 - علم الاجتماع:

يعرف علم الاجتماع بأنه «دراسة الحياة الاجتماعية للبشر، سواء بشكلٍ مجموعات، أو مجتمعات، وقَد عرّفَ أحياناً بأنه دراسة التفاعلات الاجتماعية»(18) كما يعرفه الدكتور عبد الباسط عبد المعطي بأنه: «علم دراسة الإنسان والمجتمع دراسة علمية، تعتمد على المنهج العلمي، وما يقتضيه هذا المنهج من أسس وقواعد وأساليب في البحث» وهذا البعد الأساسي في التعريف يعتبر حصاد تطورات هذا العلم منذ بداياته الأولى مع العلامة ابن خلدون الذي حدده بأنه «علم العمران البشري»(19) وما يتضمنه هذا العمران من مختلف جوانب حياة الإنسان الاجتماعية والمادية والعقلية وصولا إلى «أوكيست كونت» الذي اشتق له مصطلح «sociology» من مقطعين من اللاتينية واليونانية ليشير بهما إلى «الدراسة العلمية للمجتمع»(20)، وانطلاقا من هذا التعريف فإن علم الاجتماع يتداخل مع باقي العلوم الإنسانية إلا أنه يختلف عنها في كون العلوم الأخرى يعنى بدراسة كل واحد منها بدراسة جانب من جوانب الإنسان والمجتمع وما يحيط بهما في حين يدرس علم الاجتماع المجتمع ككل في ثباته وتغيره، ويدرس الإنسان من خلال علاقته بالمجتمع (21)، ومن هنا فإن الأدب باعتباره إبداع إنساني يدخل في نطاق اهتمام علم الاجتماع، فمثلما نجد ما يسمى في الدراسات التاريخية «علم التاريخ الأدبي» نلفي في الدراسات الاجتماعية «علم الاجتماع الأدبي»(22)، وهذان العلمان يتحركان في الحقل نفسه، ذلك أن مجال علم الاجتماع هو مؤشرات الأحداث المتداخلة بين جميع الأفراد الذين يسهمون في الحياة الأدبية، بشكل مباشر أو غير مباشر، فغايته الحياة الأدبية وليس الأدب، حيث يهتم بما يلي:

- المكانة التي يحتلها الأدب في المجتمع، كهيبة الكتاب والمبدعين، ورعاية الأدب من قبل الجمهور، علقة الأدب بباقي الفنون.
- استهلاك الأدب: كنسبة القراءة، ومنافسة وسائل التسلية لها، والكتب التي مارست نفوذها على المجتمع.
- نظام الحياة الأدبية: ويندرج ضمنه حجم النشاط الأدبي ونوعيته، والمؤسسات التي تتدخل فيه كالجامعات والمجامع العلمية واللغوية والمسابقات الأدبية والنقد والصحافة.
- التأثيرات على الحياة الأدبية: كنتائج التغييرات الاجتماعية -دينية واقتصادية وسياسية- على الأدب.
- وظيفة الأدب الاجتماعية: ومنه اشتراك الإبداعات الأدبية في بلورة الوعي والسلوك الاجتماعيين.

ومن ثم فإن هذا العلم لا تهتم بالأدب إلا بما يعكس تأثيره وتأثره بالمجتمع، بل نجد من رواده من ربط تطور الرواية في العصر الحديث بالتحولات الاقتصادية والاجتماعية الكبرى مثال «لوسيان جولدمان» في كتابه «من أجل علم اجتماعي للرواية».

- علم النفس:

علم النفس «Psychologie» مشتق من كلمتين يونانيتين «Osycho» بمعنى الروح أو العقل أو الذات، و«Logos» وتعني العلم أو الدراسة، وبالتالي يكون علم النفس هو دراسة الذات كما تكشف عن نفسها في الأداء والعمل والنشاط، أي السلوك، ومن ثم يمكن تعريف علم النفس بأنه العلم الذي يدرس سلوك الإنسان، أي يصفه ويحاول تفسيره، ويقصد بالسلوك كل ما تصدر عن الفرد من استجابات مختلفة إزاء موقف يواجهه أو مشكلة يحلها، أو خطر يهدده، أو قرار يتخذه، أو مشروع يخطط له، أو درس يحفظه، أو مقالة يكتبها، أو آلة يصلحها، أو مسابقة يعمل على الفوز فيها، أو لوحة فنية يتأملها، أو أزمة نفسية يكابدها، يسلك علم النفس سبيل المنهج العلمي المتمثل في الفهم والتنبؤ والضبط (23).

وقد ارتبطت الدراسات النفسية بالنقد الأدبي منذ القدم، إذ نجدها مع أفلاطون في مدينته الفاضلة، يتحدث عن أثر الشعراء القيم والحياة، كما نلاحظها عند أرسطو في «نظرية التطهير» وهي تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية، وفي النقد العربي نجد كثيرا من الربط بين الشعر وبين بواعثه وأهدافه ووظائفه النفسية لدى المبدع والمتلقي(24)، وفي العصر الحديث نجد «سيجموند فرويد» في نهاية القرن التسع عشر يستعين بدراسة ظواهر الإبداع الأدبي والفني في وضع الأسس المنهجية لعلم التحليل النفسي الحديث باعتبارها تجليات للظواهر النفسية(25)

- علم اللغة:

وهو دراسة اللغة على نحو علمي موضوعي وليس انطباعي ذاتي، ويدرس علم اللغة الحديث بنية اللغة من الجوانب التالية:

- الأصوات وأعضاء النطق وعملية الكلام وغيرها.
- الكلمات ووسائل تكوينها، والوحدات الصرفية والتغييرات التي تطرأ عليها لاعتبارات صوتية عاملية.
- الجملة وكيفية بنائها، وهو مجال النحاة في علم النحو والبلاغيين في علم البلاغة(26)، كما يدرس علم اللغة دلالات الكلمات والجمل وظائفها التواصلية وغيرها من الخصائص باعتبارها وسيلة تعبيرية تواصلية، وهو يتداخل مع الدراسات الأدبية في أن أي عمل أدبي يقوم على اللغة، والشرط الجوهري لنقده هو تمكنه من اللغة التي كتب بها، ومن ثم فإن كل الدراسات الدقيقة التي يقوم بها علماء اللغة لتحديد طبيعة اللغة سوف تساعد في دراسة الأدب، لكنها لا تعمل نقدا أدبيا، لأن ما يهم اللغويين هو وصف القاعدة، وإبراز الخصائص المشتركة للغة وليس القيمة الجمالية التي يتعقبها الناقد(27).

فهذه العلوم حين تدرس الأدب مستقلة فإنها تتعامل معه وفق أهداف نفعية، إذ توظف النصوص والكتابات الأدبية من أجل الاستدلال والبرهنة على قضايا ومواقف ومباحث تهم هذا العلم أو ذاك، وهذا يختلف حينما يوظف النقد الأدبي هذه العلوم ومنهجياتها من أجل فهم العمل الأدبي والبحث عن مكامن القوة والضعف فيه، فتتحول إلى مناهج للدراسات الأدبية والنقدية.

- علم الجمال:

يعرف معجم «لالاند» علم الجمال بأنه «علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح» وهذا هو التعريف الكلاسيكي للفظ «الإستيطيقا» الذي يعود في أصله إلى اليونانية وهو مشتق من كلمة «AISTHESIS» التي تعني الإحساس، ويفيد معناها الاشتقاقي «نظرية الإحساس» وهو يتضمن من جهة المعرفة الحسية أي الإدراك الحسي ومن جهة أخرى المظهر المحسوس الذي ندركه، كما عرفه قاموس «ويبستر» بأنه «المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها»، فيما يرى الفيلسوف «بيردسلي» أن علم الجمال هو علم بيني تقوم من خلاله فروع معرفية عدة - كل بطريقته ومناهجه ومفاهيمه الخاصة - بدراسة تلك المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعالية ومعرفية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واجتماعية، (28)، ويتجاذب علم الجمال تياران أساسيان الأول دشنه الفيلسوف الألماني جوتليب بومجارتن (1714-1762) وهو أول من صك مصطلح علم الجمال الذي كان يقصد به علم الإحساس أو الحساسية ويستهدف دراسة الأفكار الغامضة مقابل الأفكار الواضحة التي دعا إليها ديكارت، فهو يرى أن مادة الفنون ليست عقلية والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب والحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تبعثها، ومقابل هذا التيار نجد التيار الذي يقوده الفيلسوف الألماني «فريديريك هيكل» (1770-1831) الذي جعل علم الجمال فلسفة للفن الجميل، فهو عنده تحليل فلسفي للوعي الجمالي، رسم خط فاصل بين الفن الجميل والفنون التطبيقية، وهو العلم الذي يكشف أسرار الجمالية.

وتبرز العلاقة بين علم الجمال والنقد في كون العمل الأدبي -الذي هو مجال الدراسات النقدية- عبارة عن ثلاث دوائر متداخل، فالدائرة الأولى وهي الأكبر تشمل العناصر التي تجعل العمل الأدبي عملا فنيا، والدائرة الثانية الأوسط وتضم العناصر التي تجعل العمل الأدبي الفني يتحدد يتحدد فيصبح قصة أو شعرا أو رواية أو غيرها، ثم الدائرة الثالثة الأصغر وتضم العناصر الأسلوبية والخصائص الفنية المميزة للأديب(29)، ويبرز مجال اشتغال كل من عالم الجمال والناقد وفق هذه الدوائر فالدائرة الأولى ساحة عالم الجمال، وهي تفيد الناقد في كونها تبصره منذ البداية بأن العمل الذي سينقده هو عمل فني أصلا، والدائرة الصغرى هي من اختصاص الناقد، ففيها يظهر عمله الرئيسي، وذلك من خلال إبرازه للخصائص المميزة لأسلوب الكاتب وطريقة بنائه لعمله الأدبي والوسائل الفنية التي لجأ إليها، أما الدائرة الوسطى فهي محل اختصاص الطرفين معا، فعالم الجمال يحدد العناصر العامة التي تميز كل نوع أدبي عن الآخر والناقد يصور كيف ترجم الأديب هذه العناصر الفنية وجسدها في عمله(30).

مناهج النقد الأدبي الحديث:

إن الحديث حول علمية المناهج النقدية يضعنا أمام آراء مختلفة ومتضاربة أحيانا، فمن الدارسين من يؤمن بإمكانية إخضاع الدراسات الأدبية للمنهج العلمي ومنهم من يرى أن طبيعة الأدب تستعصي على ذلك، مثال أستاذ فلسفة العلوم «هربرت دينجل» الذي أخضع «المناهج العلمية» في دراسة الأدب لتحليل «علمي منطقي»، وقارن بينها وبين مناهج العلوم الحقة، فتوصل إلى أنه ليس هناك علم للأدب بالمعنى الدقيق لأن مع القيمة الجمالية لا توجد معرفة دقيقة(31)، فيما ذهب بعض الدارسين ك«برونتيير» و«هنكين» إلى تطبيق مناهج العلوم، لكنهما وقفا عند إشارات فحسب، بينما كان ر ج «مولتون» أكثر وفاء لمنهجية العلوم في دراسة الأدب من خلال دعوته إلى تبني طريقة الاستقراء، وذلك بطرح الفرضيات، لكن بقيت مجرد تعبير عن رغبات، أما الذي كان أكثر قربا من المنهج العلمي فهو «إ.أ.ريتشاردز» غير أنه أدخل أسبابه مفاهيم شبه علمية، وعمليات مناهضة للعلم(32)، وهذا انسجاما فيما يبدو مع طبيعة الدراسات الأدبية التي لا تستهدف تكديس نتائجها خلافا للعلوم الوضعية، حيث كل عمل مستقل عن الآخر، فلا يمكن الربط بين الظواهر المختلفة بالطريقة التي توصل إلى موافقة مشتركة، وصفات ثابتة في الأدب، ومع ذلك «فمن الخير أن ندرس الأدب مستغلين بعض مبادئ التفكير العلمي ومناهجه» كما يقول «دينجل».

وبالعودة إلى الحديث عن مناهج الدراسات الأدبية فإننا نجدها تتعدد وتتنوع حسب مسارين اثنين، أحدهما زمني كمي، والآخر مجالي نوعي، فالأول ينحو منحى زمنيا يواكب التراكم العلمي الذي يشهده كل علم على حدة ويؤثر في المنهج النقدي الذي يتّبعه في الدراسة، والثاني يتعلق بتنوع العلوم واختلاف مشاربها وحقول اشتغالها، والتي يستمد الدارسون منها نتائجها ومنهجياتها في فهم العمل الأدبي وتفسيره وإبراز دوافعه وتأثيراته وكيفية بنائه ووظائفه وغيرها من مجالات اهتمامات النقاد وباحثي الأدب.

ومن ثم فقد تعددت مناهج الدراسات الأدبية وتفرعت تقسيماتها، وذلك حسب تنوع الدارسين واختلاف مرجعياتهم الثقافية والعلمية، مثال ذلك ما نجده مع بعض الغربيين ك«ألبير تيبوديه» الذي يقسم في كتابه (وظيفة النقد) الذي صدر سنة 1930 النقد إلى ثلاثة أنواع ، هي:

- النقد التلقائي، وهو نقد القارئ العادي والصحفي.
- النقد المهني، وهو نقد الأساتذة.
- النقد الفني، وهو نقد الكتاب أنفسهم.

فيما يقرر «جورج بواس» في مؤلفه (مبادئ النقد) الذي صدر عام 1937 أن هناك طرازين من النقد هما:

- النقد الذي يدرس القيم الجمالية غاية أخيرة.
- النقد الذي يدرس القيم الجمالية وسيلة للوصول إلى قيم أخرى تعتبر أسمى، كالخير والحق، العدل وغيرها.

ويرى «هرولد أوسبورن» في كتابه (علم الجمال والنقد) الذي صدر عام 1955 أن النقد أربعة أنواع هي:

- النقد النفسي.
- النقد التاريخي.
- النقد التفسيري.
- النقد التأثيري.

ويتضمن النقد التفسيري عنده كل الطرق الموضوعية لدراسة نص ما، بما فيها التحليل الأسلوبي.

ويقرر «م.ه.أبرامز» في كتابه (المرآة والمصباح) الذي صدر عام 1953، أنه توجد من النقد الرابع أربعة ألوان، ثلاثة منها تربط العمل بشيء آخر: مع الواقع الخارجي، وهو العالم، ومع المؤلف الذي كتبه، أي الفنان، ومع القارئ الذي يقرؤه، وهو الجمهور، والنقد الرابع هو الذي يحلل العمل نفسه، حرا مستقلا بذاته، ويجيء عنده في مركز مثلث الألوان الثلاثة الأخرى.

فيما ينطلق «جيم يشر» في كتابه (العمل وتقنياته) وقد صدر في باريس سنة 1957 من أنه يوجد منهج واحد في النقد، وهو الذي يحملنا على مواجهة مباشرة مع العمل الأدبي خاص على امتداد مراحل ثلاث متتالية: الحدس الجمالي في القراءة الأولى، وفيها يظهر ذوق القارئ، والتحليل العلمي في القراءة الثانية، وفيها يتكون الحكم الجمالي، وبعدها يعاد خلق العمل نفسه بفن خلاق.

إلا أن الدكتور «إنريك أندرسون إمبرت» ينتقد أغلب هذه التقسيمات ويضع تقسيما خاصا به وهو كالتالي(33):

+المناهج التي تفسر النشاط الخلاق:
- المنهج التاريخي.
- المنهج الاجتماعي.
- المنهج النفسي.

+ المناهج التي تحلل العمل المبدع
- المنهج الموضوعي.
- المنهج الشكلي.
- المنهج الأسلوبي.

+ مناهج تحاول إعادة خلق العمل الأدبي:
- المنهج العقدي.
- المنهج الانطباعي.
- المنهج التعديلي.

وقد أسهم النقاد العرب المحدثين في دراسة المناهج النقدية، وحاولوا أن يقترحوا لها تصنيفات تواكب الأسس العلمية التي تقوم عليها، فكانت تقسيماتهم لا تخالف في كثير من أحيان ما تواضع عليه النقاد الغربيون مثال ذلك ما نجده مع الدكتور عمر محمد الطالب في كتابه (مناهج الدراسات الأدبية الحديثة) الذي صدر سنة 1988، إذ يقسم هذه المناهج إلى ما يلي:

- المنهج التاريخي.
- المنهج النفسي.
- المنهج الاجتماعي.
- المنهج التوفيقي.
- المنهج البنيوي.

وكذلك حاول الدكتور صلاح فضل في كتابه (مناهج النقد المعاصر) الذي صدر عام 2002 أن يستوعب ما توصلت إليه الدراسات الأدبية المعاصرة من مناهج، والتي قسمها كالتالي:

- المنهج التاريخي.
- المنهج الاجتماعي.
- المنهج النفسي.
- المنهج البنيوي.
- المنهج الأسلوبي.
- المنهج السيميولوجي.
- التفكيكية.
- نظريات التلقي.
- علم النص.

فكل هذه المناهج بنت نظريتها على أسس ومبادئ المنهج العلمي، كما يقول الدكتور صلاح فضل(34) الذي سنحاول أن نقف مع عدد من المناهج التي تعرض لها بالدراسة، ونبحث عن مرجعيتها العلمية وملامح المنهج العلمي فيها، خاصة أنه يستهل بحثه بالحديث حول مفهوم المنهج، وخاصة منه المنهج العلمي (التجريبي)(35)، الذي يربطه بمفهوم النظرية التي يتأسس عليها، حتى يصير بناء متكاملا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو يطرح نظرية الأدب التي تحاول أن تجيب عن الأسئلة الجوهرية المتعلقة بطبيعة الأعمال الأدبية وعناصرها وأجناسها وقوانينها، وبعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقي؛ ومن هنا فهو يرى أن النظرية هي المفهوم المعرفي المؤسس للأدب، والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها، ويتم تداوله عبر جهاز مصطلحي يحمل قنوات تصوراته ويضمن كيفية انطباقها مع الواقع الإبداعي، فالمنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث في العملية المنهجية(36)، وهي تقوم بدور أساس في التمييز بين اختصاصات المناهج.

1) المنهج التاريخي:

يعتبر المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك ارتباطا مع تطور الفكر الإنساني وبروز الوعي التاريخي الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصر القديم(37)، حيث نمت حركة البحث العلمي والأكاديمي في الأوساط الثقافية والجامعية، والتي حاولت رصد البيانات عن العصور السابقة، فكان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده، فتم التأكيد على ضرورة الاهتمام بالتوثيق، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من درجة نسبتها إلى أصحابها، وعلاقة التأثير والتأثر بين الأدباء، وعلاقة الآداب المحلية بالآداب العالمية، وتمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات تخضع لقوانين التطور، والمكان باعتباره إطارا تنتظم فيه علاقات الإبداع، أي أن التنظيم العلمي للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها، كان الخطوة التالية في المنهج التاريخي (38).

وقد مثلت المنهج التاريخي في دراسة الأدب مجموعة من المدارس من أبرزها المدرسة الماركسية التي أصبحت منذ أواخر القرن التاسع عشر تعتبر أساس التصور التاريخي للأدب والفن، إذ اعتمدت تصورا فلسفيا لتطور العصور يلخص في مقولة «الحتمية التاريخية» التي ترى أن التاريخ البشري عبارة عن مراحل، لابد أن تتوالى على نمط محدد، ومن هنا تمثلت الإنتاج الأدبي والنفي في محورين؛ أولهما أن الأدب ينبثق مباشرة من الواقع المادي الملموس في الحياة والمجتمع، وثانيهما أن الإنتاج الأدبي والفني والفكري يرتبط بتسلسل طبقا لحتمية تاريخية ثابتة(39).

وكذلك نجد المدرسة الواقعية التي تبلورت في منتصف القرن العشرين وتمثلت في نظرية الالتزام الوجودية التي تنطلق من مقولة المسؤولية والحرية لتجعلهما طرفي الجدلية الجديدة التي تغرس الوجود الإنساني في التاريخ، وتمثل التطور النقدي للمنظور التاريخي عند الوجوديين.

وبين هاتين المدرستين برزت ما يسميه الدكتور صلاح فضل المدرسة التاريخية الحقيقية في دراسة الأدب(40)، وكان من أبرز روادها «هيبوليت تين» و«لانسون»، والتي عملت على ربط الأدب بالحياة، وتأصيل طرائق التحليل النقدي بالإفادة من المعطيات التاريخية ومن العلوم المختلفة، إذ نجد «تين» يحدد العوامل المتحكمة في العملية الإبداعية كالتالي:

- البيئة التي ينشأ فيها المبدع.
- ثقافته.
- تربته.
- العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه والتي تصبغ أدبه.

هذا وقد استفاد المنهج التاريخي في النقد من منظومة مصطلحات علم التاريخ ومجالاته التي تتحدث عن العصر والبيئة وغيرها، كما أنه يستعير مصطلحاته من علم الأحياء، إضافة إلى المصطلحات التي اختمرت عبر التاريخ واستقرت في الوعي الثقافي.

2) المنهج الاجتماعي:

يعتبر الدارسون أن المنهج الاجتماعي انبثق من المنهج التاريخي؛ أي أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان، إذ يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية، وعبر الأماكن المختلفة، وقد أدى هذا التوجه إلى الربط بين الأدب والمجتمع وبروز المنهج الاجتماعي(41) الذي أصبح يعكس وعيا اجتماعيا يربط بين الأدب وبين الحياة على المستوى الجماعي، المتمثل في تفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية، حيث أسهمت نظرية الانعكاس في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي في دراسة الأدب، وقد أسهمت كل من الماركسية والواقعية في تعميق هذا التلازم بين البنى اجتماعية من جهة وبين الأعمال الأدبية من جهة أخرى، كما أدى ازدهار علم الاجتماع العام في تبلور علم جديد ظهر في منتصف القرن العشرين يهتم بالمجال الأدبي، أطلق عليه اسم «علم الاجتماع الأدبي»، تأثر بتطور نظرية الأدب، وبمناهج علوم الاجتماع، وانقسم إلى تيارين؛ الأول منهما يطلق عليه «علم اجتماع الظواهر الأدبية»، وهو يستفيد من تقنيات التحليل التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية، مثل إحصاء البيانات، وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة من المعطيات المحددة، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة يستخلص منها نتائجه، أما الثاني فيسمى «المدرسة الجدلية» وهي تعود إلى «هيكل» ورأيه الذي بلوره ماركس فيما بعد من خلال العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والثقافي، ويعتبر «جورج لوكاتش» المنظر الأساسي لهذا الاتجاه، وذلك في دراسته للعلاقة بين الأدب و المجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة، كما قدم بعض الدراسات التي أسهمت في ظهور نوع آخر من الدراسات وهو «سوسيولوجيا الأجناس الأدبية» وهو يربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات، وقد جاء بعده «لوسيان كولدمان» الذي حاول أن يطور مبادئ «لوكاتش»، ويصطنع جملة من المصطلحات الجديدة، والتقنيات الإجرائية التحليلية المبتكرة، فأطلق عليه اسم «علم اجتماع الإبداع الأدبي»، وهو يهتم بالدرجة الأولى بالجانب الكيفي، وليس الكمي.

ومن ثم فإن الإضافة الحقيقية لهذا المنهج هي أنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسة الأدب، بل اعتمد على هذا الجانب لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الإبداعية، والوعي الجماعي، من خلال ربطه بين مستوى الأديب وبين قدرته على صياغة رؤيا للعالم(42).

3) المنهج النفسي

بدأ هذا المنهج بشكل علمي منظم مع بدايات علم النفس ذاته منذ نهاية القرن التاسع عشر عند صدور مؤلفات «سيكموند فرويد»الذي استعان بدراسة الإبداعات الأدبية والفنية باعتبارها تجليات لحالات نفسية، وقد كانت النقطة التي انطلق منها «فرويد» تتمثل في التمييز بين الشعور واللاشعور، وبين مستويات الحياة الباطنية، واعتبار اللاشعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنسانية، وهو الذي يتضمن العوامل الفعالة في السلوك، وفي الإبداع والإنتاج، خاصة حين ربط بين الإبداع الأدبي والحلم من خلال الخصائص التي تجمعهما، والمتمثلة في التكثيف والإزاحة والرمز، وقد لجأ «فرويد» إلى تاريخ الأدب للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي، وليستمد منه مصطلحاته كعقدة «أوديب» وعقدة «ألكترا» وغيرها، مما أدى إلى ربط الإبداع الأدبي بالظواهر المرضية باعتباره معبرا عن العالم الباطني للإنسان، فنتج عنه بروز تيار يجعل التفوق في الإبداع نوعا من العبقرية التي يقرنها بالجنون، إذ التفوق في الإبداع يوازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية، وقد أسهمت هذه الدراسات في نشأة «علم نفس الإبداع» الذي يحاول من خلال دراسة حالات الإبداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية كيفية تفاعل الذات المبدعة مع اللغة من أجل إشباع حاجات نفسية عميقة، وذلك عن طريق إخضاعها لمجموعة من الاختبارات، والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية، واستخلاص نتائجها الخاصة.

وقد تشعبت وتطورت مدارس علم النفس، فكان لها أثر بليغ في اكتشاف جوانب غير فردية في ربط العالم الداخلي بالإبداع من أهمها مدرسة «كارل ليونج» في علم النفس الجماعي، الذي يرى أن الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنما تستوعب التجربة الإنسانية للجماعة، وكذلك مدرسة «لاكان» الذي أعلن عن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في تماسك شديد، فأسس ما يسمى «علم النفس البنيوي» مما أحدث نقلة نوعية في الدراسات النفسية، والتي تمثلت في اعتبار اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية، بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها «دي سوسير» في بداية القرن العشرين، كما تطورت دراسات علم النفس لتشمل دراسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذاكرة وكيفية عملها وكيفية قيام المخ بوظائفه، فأدى هذا إلى ظهور «علم النفس التجريبي» وتعتبر دراسة الذكاء الطبيعي من بين اهتماماته، والتي يمكن تطبيقها على النصوص الأدبية، إذ تعتمد على مؤشرات علمية دقيقة لشرح كيفية إنتاج الأعمال الأدبية من جهة، ومستويات وعوامل الاستجابة الذهنية والتخييلية والحسية للمتلقي من جهة أخرى.

وبذلك فإن الدراسات النفسية لم تعد تقتصر على الإبداع، ولا تقف عند مظاهر النص، ولكن أصبحت تشمل أيضا عمليات التلقي والاستجابة والفهم وبناء المتخيل، مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل، وفق جهاز منهجي يمتد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة(43).

4) المنهج البنيوي

نشأت البنيوية في الدراسات اللغوية في مطلع القرن العشرين من خلال الأفكار والمبادئ التي أملاها العالم اللغوي الشهير «دي سوسير»، وجمعها تلاميذه في كورس وجنيف، فمثلت بذلك البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة، وذلك عبر مجموعة من الثنائيات اللغوية، التي عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية، وفي مقدمتها ثنائية اللغة والكلام.

ومن الثنائيات التي أبرزها «دي سوسير» وأثرت في الفكر اللغوي والأدبي التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي، فعلم اللغة الخارجي مرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية، أما علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي.

وقد كان «رومان جاكوبسون» من الشخصيات التي أثرت في تطور النقد البنيوي، وقامت بالربط بين اتجاهاته الغربية، إذ كان في بدايته من الشكليين ثم انتقل عضوا في جمعية براغ اللغوية في الثلاثينات وفي الأربعينات والخمسينات رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

ويتركز النقد في هذا الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، وبذلك تصبح الأعمال الأدبية أبنية كلية، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها مما يجعلها تؤدي وظائف جمالية متعددة، ومن ثم فالعنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي المتعلق بالمؤلف، أو بالسياق التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه «أدبية الأدب» أي العناصر التي تجعل من عمل أدبي أدبا، وهي العناصر التي تكون ماثلة في النص، ومحددة لجنسه ولخصائصه الفنية، ولوظيفته الجمالية، وبذلك فإن البنيويين لم يتعرضوا لتحليل العلاقة بين الأدب والحياة، إذ حددوا أن مجال اشتغالهم ليس لغويا ولكنه ميتا لغوي، أي أن المبدع يرى العالم ويكتب عنه، لكن الناقد ليس له علاقة بهذا العالم، بل هو يرى العمل الأدبي ويكتب عنه، ومن ثم تصبح لغة النقد تسبح فوق لغة النص، وتحاول أن تقبض عليها، وتحلل علاقاتها، ومن هنا فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب، و بذلك لم يعد النقد مجالا لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية.

وهكذا لم تعد نظرية الأدب مع البنيوية نظرية في الحياة، وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظور لغوي وفني وجمالي، وقد استندت البنيوية في ذلك على جدار فلسفي متين باعتبارها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح «المنهج العلمي»، حيث استفاد في ذلك من الغطاء النظري للبنيوية الذي يمثله «علم اللغة»، وهو المنبع الحقيقي للمصطلحات التي استخدمتها البنيوية في جميع المجالات المعرفية، بما فيها النقد الأدبي(44).

خاتمة

يتبين من خلال ما سبق دور المنهج العلمي في تطور الدراسات الأدبية الحديثة، سواء من حيث طرق وأساليب وتقنيات البحث والدراسة، التي تهدف إلى الفهم والتنبؤ والضبط والتحكم، أم من حيث التأثر بعدد من العلوم التي اعتبرت مرجعيات أساسية في ظهور معظم المناهج الحديثة، التي ما كانت لتبزغ لولا هذا الارتباط العضوي بينها وبين هذه العلوم، وذلك وفق الأسس المنهجية التي توافق عليها العلماء والفلاسفة والدارسون منذ ظهور «المنهج العلمي» بمفهومه الحديث على يد مجموعة من الرواد كفرنسيس بيكون وديكارت وكانت وهيكل، بعدما تحررت البشرية من سيطرة مؤلفات أرسطو الفلسفية والعلمية، مما مكن المناهج النقدية من الاستفادة من الطفرة العلمية التي شهدتها العلوم الحديثة، فأصبحت -كما رأينا- تعتمد على التصور النظري والتحليل التطبيقي للنصوص، ومن ثم صار النقاد يحددون النظريات النقدية والأدبية ومنطلقاتها الفلسفية والابستيمولوجية، ويختزلونها في فرضيات ومعطيات ومسلمات، ثم ينتقلون بعد ذلك إلى التأكد من هذه التصورات النظرية من خلال التحليل النصي التطبيقي للتأكد من النتائج والخلاصات التركيبية.

هوامش البحث

1) البحث العلمي: مفهومه - أدواته - أساليبه لمجموعة من الأساتذة ص 24 ط دار الفكر 1989
2) لسان العرب ابن منظور مادة نهج
3) مناهج النقد المعاصر د صلاح فضل ص 9 ط أفريقيا الشرق 2002
4) الموسوعة العلمية الحر مادة المنهج العلمي
5) البحث العلمي: مفهومه - أدواته - أساليبه لمجموعة من الأساتذة ص 20 - 22
6) مناهج النقد المعاصر د صلاح فضل ص 10
7) كيف تكتب بحثا أو منهجية كتابة الحث د إيميل يعقوب ص 9 - 10 ط جروس بريس لبنان.
8) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة د عمر محمد الطالب ص 11 ط دار اليسر 1988
9) الأدب وفنونه د محمد مندور ص 128ط دار نهضة مصر للطباعة والنشر
10) نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري د أمجد الطرابلسي ص78 - 79 ط دار توبقال للنشر والتوزيع 1993
11) النقد المنهجي عند العرب د محمد مندور ص 93 ط مطبعة نهضة مصر
12) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة د عمر محمد الطالب ص11
13) البحوث الأدبية مناهجها ومصادرها عبد المنعم خفاجي ص19
14) منهج النقد الأدبي إيريك أنديرسون ص11 ترجمة د طاهر أحمد مكي مكتبة الآداب القاهر 1991
15) نفسه ص 18
16) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة محمد عمر الطالب ص 17
17) مناهج النقد الأدبي ص 21
18) الموسوعة العالمية الحرة - مادة علم الاجتماع
19) مقدمة ابن خلدون ص 6 ط دار الفكر للطباعة والنشر
20) اتجاهات نظرية في علم الاجتماع ص 15 مجلة عالم المعرفة عدد 44 - 1981
21) نفسه ص 16
22) مناهج النقد الأدبي إيريك أنديرسون ص 34
23) علم النفس د كامل محمد محمد عويضة سلسلة علم النفس ص 4 - 7
24) عيار الشعر ابن طباطبا العلوي ص 20 ط دار الكتب العلمية 1982
25) مناهج النقد المعاصر د صلاح فضل ص54 - 55
26) تعريف علم اللغة د فارح بن محمد عبد - «موقع قياس»
27) مناهج النقد الأدبي إيريك أندرسون ص2 8.
28) عصام البغدادي الحوار المتمدن العدد: 1072 - 2005/1/8
29) جدل النقد وعلم الجمال مجاهد عبد المنعم مجاهد ص 17- 18 ط دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهر 1997
30) نفسه ص 19
31) العلم والنقد الأدبي - لندن 1949
32) مناهج النقد الأدبي إيريك أنديرسون ص47 - 48
33) مناهج النقد الأدبي ص 107 - 195
34) مناهج النقد المعاصر ص 10 - 11
35) نفسه ص 09 - 10
36) نفسه ص12
37) نفسه ص23
38) نفسه ص25
39) نفسه ص27
40) نفسه ص 30
41) نفسه ص39
42) نفسه ص39 - 52
43) نفسه 54 - 65
44) نفسه 69 - 85.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضاءات

سؤال المكان

■ د. عبد الغني فوزي

يدرك المكان الجغرافي من خلال تلك العمومية التي تعتبره كانبساط وهندسة. وأن هذه الأخيرة كملامح مؤكدة له، تسجل في التاريخ والثقافة باعتبارهما ملتصقين بالأحداث والأشخاص.. وهكذا، فكلمات مثل: أعلى / أسفل، يمين / يسار، الحد / الاتساع، النزول / الطلوع...تدخل ضمن نمط العيش لبشر برقعة ما. فكما أن الإنسان بحمولته المعرفية يتداخل مع المكان كمحمول في موضوعه اليومي؛ يبدو المكان بدوره موزعا في نشاطات الإنسان. بل أن أبناء المكان الواحد، قد يختلفون في نظرهم لنفس المكان، تبعا للحالة والوضعية. وبالتالي فالمكان يكون كتجل للشخصية.

وعن قرب، فالمكان حين يغتصب، أو يسلب يتحول إلى قضية. ويعني ذلك دوس كرامة الإنسان وفصله عن جذوره وميراثه. وهو نفسه ما يقوم به المغتصب والمستلب. من هنا يبدو بشكل عام أن المكان ليس حدودا وقوائم جغرافية فقط؛ بل مسألة تثير الإحساس بالمواطنة؛ وإحساسا آخر بالزمن «حتى لتحسبنه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه» كما يقول ياسين النصير في كتابه «الرواية والمكان».

أما فيما يخص المكان على المستوى الإبداعي؛ فإنه يصبح ذا قيم جمالية وفكرية. بمعنى آخر أنه مكان موظف وفق منظور ما. وبذلك يدخل المكان حدود الافتراض والتخييل، منتقلا من طوبوغرافية واقعية إلى أخرى تخييلية. وإذا كان من البدهي، أن نعتبر اللغة منطلقا أوليا وأساسيا للعملية الإبداعية. اتضح لنا، أن هناك مجموعة من الوسائط (اللغة كتركيب، الكتاب، الصفحة...)؛ يتم التصرف فيها إبداعيا أيضا؛ فتصبح بذلك أدوات فنية. فالمكان أو النمذجة المكانية محايثة للغة شكلا ومضمونا. كما يمكن اعتبار المكان محايثا للذات / الإنسان. واعتمادا على هذه الفكرة، يغدو البحث في المكان وفي رموزه، بحثا مباشرا في هوية الإنسان.

يحظى المكان باعتباره أحد المكونات الأساسية لأي عمل إبداعي بأهمية قصوى؛ حيث يلجأ المبدع لهذا الوسيط، ليس فقط كمساحة تقع فيها الأحداث، وإنما كفضاء لايخلو من حساسية ورمزية. وغالبا ما تشدنا القطعة الإبداعية إلى أمكنة محددة. الشيء الذي يحفز على التساؤل: هل المبدع يتعامل مع المكان كمجال واقعي أم مكان متخيل؟ فالإجابة قد تجسد الإشكال المنهجي في نوعية تقديم المكان (واقعي، رمزي، متخيل...).

تماشيا مع ما سبق، فحين يقتحم المكان النص الأدبي، يطرح تنظيما وصياغة للعالم. ويكون أساس هذا التنظيم بنية مكانية من منظور ما. وبالتالي فالمكان من صفته كما يطرح الباحث يوري لوتمان في العمل الفني، أنه متناه، لكنه يحاكي موضوعا في العالم الخارجي غير متناه. الشيء الذي يستدعي تحويل ذلك الموضوع غير المتناهي إلى أنساق. وقد تكون الصفة البصرية من الخصائص الأصلية لهذه الأنساق. لقد عالج هذا الباحث الفضاء في اللغة أولا؛ لكن من زاوية علاقتها بالثقافة. ونحصر ذلك في السؤال: كيف تشغل الثقافة الأبعاد المكانية، للدلالة على أشياء أخرى؟ كما أن الذات تحمل حالات من العمق، موازية تماما لاتساع المكان. فبقدر ما العالم كبير ومتسع، فالداخل يعكس ذلك عبر طبقات من الإحساس. وهكذا، فالتعامل مع أصناف الأمكنة، ولد قيما رمزية مرتبطة بمناظر تلك الأمكنة، انطلاقا من الغرفة إلى الخلاء. الشيء الذي يولد تقاطبات وتعارضات؛ ليس فقط على مستوى مظاهر الأمكنة كاختلاف هندسي أو معماري ولكن أيضا على مستوى مشاعر الشخصيات القاطنة تلك الأمكنة. فيبدو المكان امتدادا طبيعيا للشخصية؛ كما تبدو حركات الشخصية مرتبطة ومتداخلة بالمكان. وقد مثل هذا التوجه في إحدى جوانبه غاستون باشلار حينما قام في «شعرية المكان» بخلق تناظر وتقطيع بين أشكال الأمكنة التي يعيش الإنسان فيها وبها.

وأنت تستحضر هذه الآليات وأخرى في التعاطي مع ديوان «الهجرة إلى المدن السفلى» للشاعر عبد الله راجع في ورقة مقدمة مؤخرا ضمن دورة الشاعر عبد الله راجع في الملتقى الوطني الأول للأدب المغربي بثانوية الكندي بالفقيه بن صالح، تبدو لك هذه المدن عميقة ومتعددة على الرغم من ارتباطها بالمرجع كمدن مقابلة بالنقيض لمدن الأضواء. وكان لهذه الثنائية ما يسوغها في السبعينات من القرن السالف لحظة إصدار الديوان. لذا ينبغي في تقديري التحرر من وهم المطابقة حتى لا نقتل التجربة الإبداعية، ونجعلها رهينة النقد الإيديولوجي أو الفهم العاطفي والقبلي الذي يعلي من شأن الذات بالمعنى الدائري.

ضمن أشغال الملتقى الوطني الأول للأدب المغربي: دورة الشاعر عبد الله راجع، ترددت هذه العنونة «الهجرة إلى المدن السفلى» كثيرا إلى حد التلذذ بها، وثبت أن المدن السفلى يمكن أن تتعدد وتتداخل، لأنها تمر عبر الحالة والوجع الداخلي، فتتخذ صياغة جديدة، وفق رؤيا موجهة للأشياء والحياة. ومأساوية راجع كشاعر إشكالي كانت أهل لهذا العمق والذي له امتداداته السفلى.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

دراسة

البلاغة والهوية المركبة*

(بحثا عن بلاغة أدبية إنسانية)

■عبد الفضيل ادراوي

تمهيد

تتمثل الغاية النقدية لهذه الدراسة في محاولة التدليل على أن المعرفة البلاغية في مجال الدرس الأدبي معرفة موسومة بخصوصياتها الجمالية ذات الصلة بالفن والإبداع. ومن ثمة فالبلاغة ذات مظهر إبيستيمولوجي مركب، تتميز بكونها قائمة في مفهومها على الرحابة والرجحان. فمجال البلاغة مجال متسم بازدواجية ثنائية الحدين؛ فمن جانب تتأرجح بين مقتضيات المعرفة العلمية المضبوطة، الساعية نحو التقنين والنمذجة، وبين مقتضيات المعرفة الأدبية الإبداعية، التي تستمد هويتها من نوازع الجمال وميولات الإمتاع، وكل ما له علاقة بالشعور والإحساس الروحي. ما يستلزم أن تكون لمقاربة البلاغية للأدب محكومة بوعي منهجي لا يفقد البلاغة خصوصيتها الإنسانية، بوصفها تتموقع بين حد العلم والمعرفة المضبوطة من جانب، وبين حد الفن والجمال المنفلت المستعصي على التقنين والحصر وغير الثابت، من جانب ثان. أما ثنائية الحد الثاني، فمتثلة في كون البلاغة ذات وجهين متلازمين؛ وجه تكون فيه البلاغة ذات صورة لازمة، تهتم بالإبداع من داخله، فتسائل بنيته وتعاين مستويات تشكله الجمالي، ومقوماته الفنية. ووجه آخر، تتخذ البلاغة به صورة التعدي، تغدو البلاغة ملتفتة إلى الخارج أوالمرجع، فتسائل الأدب من حيث التداول والحجاج ومستويات التواصل والإقناع، وكل ما يحيل إلى سؤال الوظيفة في التعبير.

ومن ثمة فغاية هذه الدراسة التدليل النظري على صحة فرضية تزعم أن البلاغة إطار مفتوح، خصوصيتها الإبيستيمولوجية متمثلة في تجسير الهوة القائمة بين العلم والفن من جهة، وبين الجمالية والحجاجية من جانب ثان، لاستيعاب مختلف أشكال التعبير الإنساني. مدينة في جوهرها للنصوص المتحققة في هذا النوع أو ذاك، من هذا الجنس أو ذاك، نظرا إلى ما تنهض به هذه النصوص من مساهمة في تكوينها وبناء صرحها الشامخ وغير المكتمل، والمتغير باستمرار، كلما تجددت نصوص وظهرت أنماط وأنواع جديدة.

البلاغة وحسن التوصيل.

إن مفهوم البلاغة في التداول العربي، وفي استعمالاته اللغوية المختلفة مفهوم لا ينفصل عن معاني التوصيل وابتغاء التأثير، ويرتبط دائما بمعاني التحسين والتجويد. ف«(بلغ بلاغة وبلاغة): فصح وحسن بيانه فهو بليغ. و(أبلغه الشيء وإليه): أوصله إليه. و(البلاغ): التبليغ، ومنه(هذا بلاغ للناس) وما يتوصل به إلى الغاية. و(البلاغة) حسن البيان وقوة التأثير. و(عند علماء البلاغة): مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته»1.

وهي عند الشريف المرتضى ترد مقترنة أبدا بالفصاحة وجودة الكلام2.

وتتسع البلاغة لتشمل الإطراب والإمتاع. فهي عند التوحيدي: «زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة... وهذا الفن لخاصة الناس. لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام»3. ومعلوم أن الإطراب يحققه خطاب قادر على إحداث التأثير الجميل في النفس، والتسلل إلى المشاعر الدفينة للإنسان.

وترتبط عند القزويني بفنية الكلام فتعني« خلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد مع فصاحتها»4.

والمتكلم الفصيح من يراعي كيفية القول، ويتحرى الإجادة: «وأما فصاحة المتكلم فهي ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح. فالملكة قسم من مقولة الكيف التي هي هيئة قارة لا تقتضي قسمة ولا نسبة. وهو مختص بذوات الأنفس راسخ في موضوعه»5.

فشرط البلاغة راجع إلى إحراز «ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ»6. ما يجعل البلاغية ذات سمات داخلية وذاتية تستنجد الخبرة والتجربة والإحساس الشخصي تجاه العمل.

واقتران البلاغة بالتحسين والبناء، يجعلها محيلة إلى معايير التميّز والكمال. فهي واقعة في عملية النظم الذي عليه مدار المفاضلة بين الخطابات وبين منشئيها، يحقق الفنية التي تجعلك «تأبى أن تقنع إلا بالتمام وأن تربع إلا بعد بلوغ الغاية»7.

فتكون البلاغية متشربة الكنه الجمالي المطلق، لأنها تحيل إلى الذاتية والتأثر بالعمل والتمتع بمستويات صنعته، وما يوفره للمتلقي من إمكانات فنية يستطيع بها أن «يملأ صدرا ويمتع عقلا ويؤنس نفسا»8.

والفصيح عند الجاحظ من «تعبد للمعاني وتعود نظمها وتنضيدها وتأليفها وتنسيقها واستخراجها من مدافنها وإثارتها من مكامنها»9. أي حاز سمة البديع التي ميزت أمة العرب «والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان»10.

وفي اصطلاح الغربيين، تستمر البلاغة في تغيي قيم التحسين وشروط الصنعة والتجويد. يعرفها أحدهم: «البلاغة فن. والفن يعني هنا الصنعة»11. ويربط أحد الأسلوبيين بين البلاغة وقيم الفن والجمال فيرى أنها حقيقة وجوهر ما يطلق عليه «مقصدية الخطاب» التي هي «النظر إلى النص باعتباره نتاجا فنيا وليس فقط بصفته متوالية تعبيرية»12. مشيرا إلى التحامها بالقصد الفني للبلاغة وارتباطها بالقيم الدالة على التحسين والتشكيل وإعادة الخلق.

وتقترن البلاغة بالتصوير لتفيد معاني التنظيم التركيب بالنظر إلى الكلمة الأجنبية؛ (Fin-gere)13 ومعاني التقليد والتمثيل والمحاكاة بالنظر إلى كلمة 14(Imitri)، ومعاني السمو والتعالي بالنظر إلى كلمة 15(Imago).

وفي آفاق هذه المعاني والدلالات، سوف تمضي المدارس السيميائية والشعرية واللسانية في التعاطي مع مفهوم البلاغة. وهو ما سيجعل القيمة البلاغية تساق نحو الانحصار في زاوية الدلالة الانزياحية انسياقا مع النظرة المعيارية التي تحكمت في تفسيرات هؤلاء للشعرية والبلاغية التي كانت تهدف أساسا إلى محاولة رصد الحدود الفاصلة الممكن اعتمادها في التمييز بين الشعر واللاشعر.

إن الصورة البلاغية عند بليث مثلا، هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا. وبذلك يكون فن العبارة (Elocution) نسقا من الانزياحات اللسانية16. ف«البلاغة الحقة» أو «روح البلاغة» أو «الصورة البلاغة» قضايا كلها كامنة في الوعي بفجوة ممكنة بين اللغة الواقعية (لغة الشاعر)، واللغة المحتملة (يُحتمل أن يستعملها التعبير البسيط والعام) ؛فجوة يكفي أن تقوم في الذهن لكي يتم تحديد فضاء للصورة»17.

وهذا التحديد، وإن كان يبدو قاصرا ومقزّما للقيمة البلاغية، بالنظر إلى كونه سيتخذ ذريعة نظرية لإبعاد عديد من الأجناس التعبيرية عن دائرة التناول البلاغي بحجة أنها لا تمتثل لمعيار الانزياح، ولا تراعي مبادئ الانحراف عن اللغة العادية على الرغم من قيمتها الجمالية و وظيفتها الإنسانية،فإن إحدى أهم حسناته تكمن في تأكيده مقولة ارتباط البلاغة بابتغاء القول الجميل ونشدان الخطاب المؤثر.

وهذا يجعل القيمة البلاغية مرتبطة بالفعالية الخيالية. ما يفرض علينا التطلع إلى رصد اشتغال القدرة الخيالية لدى المبدع «ينبغي لدراسة الصور أن تتطلع لوصف الخيال الخلاق عند الكاتب المدروس؛ هذا الخيال الذي يفكك كل الخلق ويخلق من هذه [العناصر البلاغية] المتراكمة والمرتبة حسب قواعد لا يمكن العثور عليها إلا في الأعماق البعيدة للنفس، عالما جديدا (...) ويتيح الإحساس بالجدة»18.

البلاغة والسمت الذاتي

يرتبط جوهر البلاغة إذن بالتحسين والتجويد ونشدان البراعة في تأدية الكلام، من أجل التأثير والإقناع، ما يستوجب التسليم بأن العمل البلاغي سيتسم بالذاتية ويدين لدور الممارس، ومركزيته في العملية التحليلية.

إن البلاغة ليست سوى نتاج الاحتكاك اليومي المتواصل مع النصوص الإبداعية قراءة وتذوقا وتأملا وفهما وتحليلا وتسجيلا للاستنتاجات واستخلاصا للنتائج وصياغة للقواعد والقوانين. وإدراك الكنه الجمالي للنص، يخضع للتذوق ويرتبط بالانطباع الذاتي للمرء وقناعاته الفكرية. أشياء تمارس دورها التوجيهي في عملية إدراك الإبداع والتمتع به، وتشكل سلطة ضاغطة وفاعلة فيه.

وعندما يرى عبد القاهر الجرجاني «أن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ومعان روحانية. أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علما بها حتى يكون مهيئا لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيه المزية على الجملة»19. فهو يكشف لنا عن أن البلاغة، لا تنفصل عن التقييم الشخصي للعمل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهي ليست شيئا غير كونها «مساهمة في بلورة التكوين النصي وإغناء الرؤية والاستحواذ على المتلقي والكشف عن القيم الإنسانية بشتى صيغ التصوير الممكنة»20. فللذات نصيبها من حق التذوق لروح العمل الإبداعي، كما لها الحق أن تدعي ممارسة العمل البلاغي لأن «حسن الإنصات للنصوص والإصاخة لذبذباتها الرهيفة جراء الاحتكاك المباشر بها عمل يقع في صميم الاشتغال البلاغي»21.

وعندما يدافع تودوروف عن أن «قضية القيمة الجمالية تبدو أكثر تعقيدا» ويقول: «لكي نجيب النقاد الذين يؤاخذون التحاليل المستلهمة من مبادئ الإنشائية على عدم فهم الجمال يمكن أن نقول لهم بكل بساطة إن هذه المسألة لا يجب أن تطرح إلا بعد وقت طويل. وأنه لا يجب أن نبدأ من النهاية، أي قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى»22، فهذا يعني أن الرحلة الطويلة للإنشائية، والتي توسلت أساسا بالنماذج اللسانية، وغلّبت الصرامة العلمية، ومالت نحو التقنين والنمذجة، لم تكن منذ البدء مقصودة لذاتها، بل كانت مجرد خطوة بدئية سوف تتلى بخطوات تطبيقية شاملة متخذة لنفسها غايات منهجية أخرى لم تكن معالمها وآفاقها تتجاوز نطاقي الحدس والتخمين. لذلك كان القصد الأساس بالنسبة إلى الإنشائيين ضبط «الأدبية» بأكبر قدر ممكن من الدقة العلمية المتوهمة، قبل التفكير المعلن في إمكانات استثمار الحقيقة «الأدبية» القائمة في سياق كونها النصي ضمن سياقي الجنس والنوع الأدبيين، في ارتباطها بالذات المتذوقة وشخصية الناقد.

وقد دعم رولان الحقيقة نفسها فدعا إلى ضرورة تميز النقد بنوع من السيولة التاريخية: «إنني في جميع الأحوال لصالح السيولة التاريخية للنقد. فالمجتمع يبتكر بدون توقف لغة جديدة، ويبتكر في الوقت نفسه نقدا جديدا»23. فلا معنى لأي انغلاق على قانون أو قاعدة صارمة في التعامل مع الأدب، لأن هويته في تجدده وتغيره وتمرده على النمطية.

ورغم هيمنة النقد العلمي الصارم في فترة معينة، إلا أنها كانت مظهرا لنقد سيزول «النقد الموجود حاليا ليس مصيره سوى الموت ذات يوم، وسيكون ذلك حسنا»24. هذا التنبؤ مرجعه أن حقيقة الأدب تأبى الصرامة العلمية وترفض التقنين المنافي للإبداع.

إن الأثر الأدبي –بحسب بارت- موسوم أبدا بالانفتاح والقابلية للتعدد، وسر خلوده لا يرجع «لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد»25. والمناهج النقدية مهما تطرح نفسها ضابطة و مقننة للأدب، فـ«الأثر الأدبي يتجاوزها ويخترقها» لأنه دائما «متنقل من الانغلاق إلى الانفتاح» وهارب «من معنى المفرد إلى معنى الجمع»26.

وكل قارئ مشتغل بالأدب هو مجسد لبعض مظاهر الذاتية تجاه الأدب، فـ«القارئ هو الذات بكاملها، ومجال القراءة هو مجال الذاتية المطلقة» و«كل قراءة تصدر عن ذات ولا تفصلها عن هذه الذات إلا وسائط نادرة ودقيقة»27. وكل حديث عن ضرورة إخضاع القراءة لمبادئ العلم والصرامة والدقة المطلقة، لا يعدو أن يكون طموحا غير مبرر، بل«سنجانب الصواب بطموحنا إلى بناء علم للقراءة، أو علم بأدلة القراءة، إلا أن نتصور أن يكون بالإمكان يوما ما -بفعل تناقض في المفاهيم- وجود علم يستنفذ ويزحزح، إلى ما لا نهاية». إن القراءة هي أساسا بحث عن «ذلك الشيء نفسه الذي يتعذر على مقولات الشعرية استنفاذه»28. وهو أمر راجع إلى كون القراءة عملا ذاتيا ومتغيرا محكومة بالرجحان والمرونة «ستكون القراءة عموما النزف الدائم الذي تتحطم بفعله، تنفتح وتتلاشى، البنية التي شخصها التحليل البنيوي ...تكون القراءة حيث تتقوض البنية»

فالمطلوب إذن أن تتبنى البلاغة على حس نقدي تذوقي يؤمن بضرورة الإنصات إلى الانطباع الخاص الذي يتولد للذات الناقدة من جراء الاحتكاك بالإبداع. لأن الأدب في جوهره إنما هو «العبارة الفنية عن موقف إنساني»29. وهو ما يستوجب بالضرورة نقدا وبلاغة متصلين بالنفس البشرية، ومعترفين بأسبقيتها ومحوريتها في تحري الحقيقة الأدبية الجمالية. فلا يمكن أن تنفصل رسالة النقد والبلاغة عن التذوق الشخصي للإبداع. إن رسالة النقد رسالة إبداعية، لا يمكن أن تؤخذ جاهزة؛ «من اللاهوت أو الفلسفة أو العلم أو أية مزاوجة بين هذه الحقول»30. وإلا افتقد العمل النقدي «طابع المعاناة الفكرية أو النفسية والخلو من حس الإبداع»31. وهو ما قد يفسر لنا جُفُوَّ فئة عريضة من القراء ونفورها من كل كتابة نقدية تنزع نحو الصرامة والدقة العلمية التي لا تؤمن بالهامش الإنساني في النقد.

والحق أن المرء لا يعدم صيحات تطالب بحتمية الإبقاء على المسحة الذاتية في التقييم البلاغي للأدب وعدم الانصياع المطلق لأوهام العلمية، والصورنة في مجال الأدب.حتى إن بعضهم عد ذلك ضربا من الخطأ المفرط: «سيكون من قبيل الخطأ المفرط، الظن أن هذه الاهتمامات العلمية تستطيع أن تحل محل الحدس والحس الأدبي. فإذا كان التحليل الأسلوبي يواجه صعوبات وهو يستسلم للانطباعات الذاتية، فإنه يتعرض لنفس القدر من الصعوبات وهو يبالغ في استعمال المقولات القبلية والأرقام»32.

البلاغية وشرط التقييد:

إن ما نروم إثباته في هذا المقام هو أن بلاغية الإبداع ليست خاضعة لقوانين العلمية الصارمة المناقضة لحقيقة الإبداع. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نزعم الإقبال على تحليل الإبداع من دون عدة ووسائل مسعفة.يقول جيرار جينيت: «لكن العلم (ونضع الكلمة بين هلالين مزدوجين لنعبر عن رفضنا لها)، ليس –أو على الأقل ينبغي أن لا يكون– مؤسسة، بل أداة فقط، ووسيلة مؤقتة سرعان ما تتحطم في نهايتها. وقد تكون نهايتها بدورها وسيلة جديدة (علم آخر)، فيحدث معها ما حدث للأولى. وهكذا دواليك»33. وهذا سيجعل البلاغة عملا نقديا محكوما بروح لا تتنكر للعلمية والموضوعية، بوصفهما عنصرين ضابطين وموجهين. من دون خضوع أو ارتهان لمعايير الصرامة العلمية.

إن البلاغة تقع بين حدي الذاتي والموضوعي، أوالأدب والعلم، أو الحرية والتقييد. فالعمل البلاغي النقدي الأصيل ينافي الانطباعية الساذجة التي قد تفتقد إلى التصور الجمالي الأصيل. وهي من جانب آخر عمل يطمح إلى أن يكون نظرا موضوعيا إلى الظواهر الأدبية، محسوبا على العلم، ومنسوبا إلى إطار التناول العلمي العام للقضايا. لكن على طريقته الخاصة التي لا نطالبها بأن تكون مطابقة ضرورة مع صرامة ودقة العلوم الحقة. فطبيعة المجال الذي تشتغل فيه البلاغة ويمارس فيه النقد، مختلفة عن غيرها من طبائع الحقول الأخرى .يقول شكري عياد:

«إن علم النقد لا يدرس نظما أو هياكل، ولكنه يدرس حركة، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة، والعمل الأدبي من منظار النقد، كما نقترح، ليس ذاتا، ولكنه فعل متجدد ومتغير. ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن ترتكز على نموذج حركة، لا نموذج جسم، عضوي أو غير عضوي، أي أنه نموذج ذهني محض»34. ولذلك فهو محكوم بالمرونة والرجحان، ومدين بشكل رئيس لتجربة الناقد وخبرته وحنكته في التعامل مع الإبداع، وامتلاك الناقد كفاية يمكن الاطمئنان إليها في ضمان الموضوعية والبعد عن المزاجية. يقول شكري عياد: «فأنا لا أنقد إلا عملا عايشته وشعرت أني نفذت إلى باطنه. وعدتي في ذلك هي الأدوات التي استفدتها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب، وفوق ذلك من البصيرة غير المحددة بقوانين؛ الأدوات التي استفدتها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية. وغالبا ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أني أكتشفه من جديد»35. هكذا تغدو بصيرة الناقد وتجربته، هما المعول عليهما في توجيه العمل للتوصل إلى نتائج متسمة بالموضوعية والأصالة العلمية.

وهذه لعمري هي الخطة النقدية التي يمكن اعتمادها لإبرام التصالح المنشود بين العالم والناقد، بالنظر إلى أن الأول «يسعى إلى الإمساك بالبنيات الكلية المجردة» والثاني «يتعامل مع بنيات كائنة وملموسة»36. ولا يمكن تأسيس مفهوم حقيقي للبلاغة والنقد ما لم يتم ضبط طبيعة التواصل المنهجي المطلوب بين العلم والنقد. فذلك «هو المدخل الطبيعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لتقديم تصور ملائم لقضية الأجناس وتجلياتها النصية»37.
إن المعايشة الطويلة للنصوص هي وحدها الكفيلة بجعل النقد لا يرتهن لهاجس العلمية المفرطة وسلطة المناهج التي تحوله إلى»كهنوتية النقدية» تمارس «الإرهاب أو العنف المنهجي»38.
إن الأدب يقوم على الانفتاح وعدم الاكتمال، يستعصي على أي منهج قد يدعي الحسم والشمولية أو الدقة المطلقة، يمنح نفسه لقارئ له تجربة وتمرس وله بصيرة وخبرة وكفاءة؛ «إن استنجاد روح العلم في الممارسة النقدية يعني قراءة النصوص حتى يصبح التمرس بتكويناتها إطارا يوجه عمل الناقد ويدعم تفسيره؛ فالخبرة المستخلصة من الارتياض من أعمال أدبية نوعية مخصوصة، والإصغاء المرهف للنبضات المميزة للنص موضوع النظر، وتأمل الحياة والوجود الإنساني، تشكل جميعها عناصر ترقى بالعمل النقدي إلى نوع من المعرفة يتجاذبها العلم والفن، أو الموضوعية والذاتية، أو القيد والحرية»39.
كل هذا يفضي بنا إلى تأكيد حقيقة أن الممارسة البلاغية، بوصفها عملا نقديا، لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية المطلقة، لأنها تخوض في مجال يختلف في طبيعته عن مجال اشتغال العلم. وفي الوقت نفسه لا يمكن لمناصري المعرفة العلمية والموضوعية، أن ينعتوا النتائج المتحققة جراء الاشتغالين البلاغي والنقدي، بأنها نتائج انطباعية ومحكومة مطلقا بالسمات الذاتية والمزاجية. والحقيقة أنها نتائج تقيم بمراعاة سياقها الأدبي المخصوص، المتأرجح بن بين حدي العلم والفن؛ أي أنها «معرفة تقيم ضوابطها على مبدإ الإبداع المقيد بشروط العمل الأدبي نفسه. وعلى هذا الأساس يجمع النقد بين خصائص العلم والفن معا؛ فهو نوع من التذوق والشعور الوجداني في صياغة أسلوبية تثير الإعجاب، ونوع من المعرفة المنظمة التي تسعى إلى بلورة معاييرها والإقناع بأدواتها التفسيرية»40. إنها بلاغة «الحرية المقيدة»، 41 التي تقدم نفسها بديلا عن هوس علمية الأدب أو النقد الذي يقود حتما إلى تغليب الأسئلة المنهجية وإيلائها أهمية قصوى، تفوق الأهمية الواجب أن يظفر بها البعد الجمالي المتغلغل في عمق وكيان النصوص الإبداعية. وهو ما يعني التوسل بخطة منهجية تذعن للأسئلة التي تثيرها النصوص في شقيها المنهجي والجمالي معا. فالتقييم البلاغي للنصوص الأدبية محكوم بشروط يحددها الإبداع ذاته، وتقتضيها النصوص المتحققة42.
وفي تلمس بلاغة أي جنس أو نوع أدبي، تكون الأولوية لنصوصه المتحققة، باختلافها اللامحدود، وبما تقتضيه من تأمل واستقصاء وتغلغل إلى عمق الإبداع لاستكناه حقيقته الجمالية، بعيدا عن سلطة المنهج، وهواجس العلمية الصارمة.

البلاغة وسلطة التلقي والجنس

إن المعرفة البلاغية معرفة ذات شق ذاتي فردي تذوقي، وهي في الوقت نفسه معرفة مضبوطة ومقيدة. ولعل معايير من قبيل التلقي، ومقتضيات الجنس الأدبي، ومقتضيات النوع والنص المتحققين، أمور تساهم في توجيه القراءة وضبطها، والحد من غلوائية الانطباعية والمزاجية.
فالبحث في بلاغة الإبداع عمل وثيق الصلة بعملية القراءة ،محكوم بنشاط التلقي وحيويته. ذلك أن النص يتحكم في القارئ ويوجه قراءته بعنف وقوة أو بيسر ومرونة، وهذا القارئ بدوره يمارس دوره وسلطته التي تتخذ شكلا مباشرا وشعوريا حينا، وشكلا متخفيا ولا شعوريا حينا آخر43. ولكل نص قدرته وطريقته الخاصة في الاستحواذ على المتلقي. والقارئ يواجه النص وقد دخل معه في موقف حواري عبر عمليات الفهم والتأويل والمشاركة الفعالة والنشطة التي تخضع لقدراته وميولاته وقناعاته ذات الصلة بعوالمه النفسية و بمعتقداته. يقول شكري عياد: «القارئ أو الناقد يتلقى هذا النص ويفهم دلالاته على قدر استعداده. ويتبع هذا الفهم شعور بالوحدات المتكررة التي يستولي إيقاعها تدريجيا على ذهن القارئ وينقله إلى المرحلة التالية وهي مرحلة الدخول في إيهام أي الخضوع لمنطق النص الأدبي والعيش في عالمه»44.
وهذا يعني أن جمالية النص بالإضافة إلى ارتباطها بالخاصية التداولية، ذات الصلة بأنماط التأليف (النحوي) وصيغ الانتقاء المعجمي وطرق الاختيار للأوضاع والمناسبات السياقية. والتي تنتج المعنى الأول، أو المعطى الموضوعي، الذي يحقق الصورة الأدبية في معناها اللغوي، بالنظر إلى أنها «تشكيل لغوي»45. إلا أن الخاصية المزدوجة للإبداع بوصفه علامة مستقلة في جانب وعلامة توصيلية في جانب آخر46، يفرض علينا أن نهتم بالحقيقة الأدبية في علاقتها بالمتلقي ودوره في العملية. فالمعنى يتحقق بوصفه تمثلا أو تصورا، أي بوصفه صورة جمالية47، من خلال فعل القراءة الذي يفضي إلى تكوين التصور جزئيا، ويخضع لتركيب دقيق ينتج عن لحظة اتصال الذهن بالعلامات النصية التي يستنطقها المتلقي ويصوغها في قوالب يوجِّه نحوها وفق طريقة فنية مدروسة لها دورها الحاسم في تحقيق التمثل أوالتصور المراد48.
ويشكل الجنس معيارا ضابطا لبلاغة الأدب، لأن الصورة الأدبية، لا يمكن أن تقرأ قراءة المتسمة بالموضوعية والمقبولية، إلا في ارتباطها بالجنس الأدبي الذي تتشكل في سياقه. فهي مشروطة بحدودها الجنسية (Limites génériques). إذ المسلم به في نظرية الأجناس الأدبية أن كل جنس أدبي له خصوصيته، ودرجة إشباعه الخاصة ويعمل حسب درجته ومستواه49. فلا يمكن أن نقارب جنسا أدبيا بمعايير جنس آخر وو من خارج الحقل الجنسي(Champ géné-rique).
إن الكاتب إذ يختار الكتابة وفق جنس معين، يضع نفسه ضمن أعراف الكتابة في حقل تُكَوّنه أجناس هي في جوهرها قوالب فنية تختلف فيما بينها، لا حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب. ولكن كذلك حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالمشخصات الأدبية للجنس الأدبي. بذلك فهو يعطي للمتلقي المفتاح الذي يمكنه من ولوج عالم هذا الإبداع، ويقبل أن يقَيِّم و يحاكَم من منظور الأسس الجمالية المتعارفة في الجنس الأدبي المعلن. فالصورة الأدبية تتحدد قيمتها بمعايير الجنس الذي تشكلت في سياقه. إن جمالية الإبداع لا يمكن بأي حال أن تكون مطلقة التعالي، ولا سابقة في الوجود على الإنتاج الإبداعي، بقدر ما هي تكوُّن حديث ومستمر وتستمد قيمتها من أصول الجنس الذي يفرزها وتساهم هي أيضا في استمراريته وتأصيله. ولا يمكن للصورة الأدبية في مجال الإبداع أن تكون مكتملة التحقق إلا عندما تفلح في الإذعان لشروط الجنس الأدبي الذي تساهم في تجسيده على أرضية هذا النص أو ذاك.
إن الجنس الأدبي يوجه اشتغال الكاتب ويلزمه بمراعاة المقومات والثوابت المتراكمة، بالتي تشكل أركانا لذلك البناء المسمى «مؤسسة الجنس الأدبي»50. ومن جانب يشكل منارة هادية وموجهة لعمل الناقد المحلل ،يفرض عليه نوعا من القراءة والتحليل غير المزاجي.

ختاما:

إن بلاغة الأدب، بما هي أحد تمظهرات التعامل مع النتاج الأدبي، بمختلف أجناسه وأنواعه، نغدو حتما عملية مرتبطة بالحقيقة الإنسانية المعقددة والمركبة، فيفترض أن تكون موسومة بقدر لا ينكر من الذاتية والخصوصية الفردية، التي ترجع إلى طبيعة تجربة الذات في احتكاكها وتعاملها مع الإبداع، وإلى قدراتها وخبرتها في اقتحام عوالم الأدب والغوص في أعماقه. ولأن رسالة الأدب أساسا هي الإمتاع والتأثير الجميل في الإنسان، كان العملان البلاغي والنقدي معا، ملزمين بالاعتراف بهذا الحق المتأصل في الأدب.
ومن جانب آخر، فإن ارتباط المقاربة النقدية البلاغية بما هو ذاتي، لا يعني أنها ممارسة انطباعية، خاضعة لأهواء الذات وحريتها المطلقة، وموسومة بالمزاجية والعشوائية السلبية. بل هي ممارسة مضبوطة وموجَّهة بمعايير تفرضها عملية التلقي، وتقتضيها أصول الجنس والنوع وتحققاتهما النصية. كما أن للخبرة والممارسة والدربة وطول العكوف على تحليل الأدب دورا رئيسا في ترسيخ مبادئ هذا الضبط. إن المعرفة البلاغية خاضعة لمبدإ الحرية المقيدة، أو الموضوعية المخصوصة. ولنقل إنها نوع من النظر العلمي في الأدب، لكن ليس على طريقة العلمية المتعارفة في مجالات العلوم الحقة، وإنما وفق الطريقة التي تؤمن بأن الإبداع هو بالضرورة عمل إنساني (فردي/ اجتماعي) منحاز، وأن تلقيه من قبل الناقد يتضمن قدرا من الانحياز، وأن المطلوب مراعاة هذه الخصوصية لحماية المعرفة النقدية والبلاغية، تنظيرا وتطبيقا، من الارتهان إلى المناهج غير المناسبة في دراسة الأدب، ومن الوقوع في مثلبة الأهواء والانحيازات المغرضة والضارة. إن المطلوب إذن «سيادة قيم وممارسات أدبية جديدة قوامها خلق المتلقي الجديد الذي يكون رأيه من خلال احتكاكه المباشر مع الظواهر والنصوص بتصور خاص ومؤسس على قيم علمية محددة. ويؤمن بإبداع المتلقي ومساهمته في تشكيل رؤيته بعيدا عن أي توجيه مسبق».

الإحالات والهوامش:

* تستنير هذه الدراسة بالرؤية البلاغية المعاصرة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

للباحث المغربي الدكتور محمد مشبال، الذي ما فتئ يروج لمنظور بلاغي يُعَد بحق مشروعاً علمياًعميقا ومتكاملا ومستمرا، يعمّق إشكالاته ويطورها، عبر المحاضرات الأكاديمية التي يلقيها بكلية الآداب بتطوان، وعبر إشرافه على عديد من الأطروحات الجامعية، إنجازا وتصحيحا ومناقشة، وعبر مداخلاته العلمية بندوات مختصة، داخل المغرب وخارجه، وعبر كتاباته المتواصلة، تنظيرا وتطبيقا. سواء أكانت في صورة مقالات ودراسات، أم كانت كتبا مستقلة: (البلاغة والأصول)،(مقولات بلاغية في تحليل الشعر)، (أسرار النقد)، (بلاغة النادرة)، (الهوى المصري)، (البلاغة والسرد؛ جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ)، (البلاغة والأدب؛ من صور اللغة إلى صور الخطاب). ناهيك عن ترجمته لدراسات نقدية تصب في المجال نفسه(الصورة في الرواية) لستيفان أولمان(بالاشتراك)، و(صورة الآخر في الخيال الأدبي) لطوني موريسون

فهو مشروع علمي قائم بذاته، بدأه الباحث منذ الثمانينيات، وسار في درب تطويره وإنضاجه بالتعاون مع ثلة من الأساتذة كان في مقدمتهم الدكتور محمد أنقار والدكتور محمد الأمين المؤدب والدكتور الإمام العزوزي، والدكتور عبد الرحيم جيران، وغيرهم. فهو يشكل بحق قيمة مضافة للجامعة المغربية، ومنارة مضيئة في سماء البحث الأكاديمي في عالمنا العربي. ويحوز اجتهاد محمد مشبال البلاغي قيمته المعرفية من جانب تأسيسه لمفهوم بلاغي رحب ومرن، ينفتح على كل الأجناس التعبيرية الممكنة، قديمها وحديثها، ويقترح تصورا بلاغيا إجرائيا وراجحا، لا ينغلق على معايير مجردة ومتعالية، ويستفيد من كل الإنجازات البلاغية المتوفرة، ويقيم معها حوارات ولّادة أسئلة ما فتئت تثمر إشكالات معرفية تستدعي الاستعداد لبذل المزيد من الجهد والتأمل باستمرار. الشيء الذي فتح الباب على مصراعيه أمام ثلة متميزة من الطلبة، لولوج عوالم التراث الثرة واستنطاقها من منظورات إنسانية واجتهادات علمية طريفة، ما فتئت تسفر عن نتائج علمية واعدة في مجالات البلاغة والنقد والمعرفة الأدبية الإنسانية بشكل عام.

-1 المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ج 1، ص 79 – 80.
-2 الشريف المرتضى، طيف الخيال، ص 39. تحقيق حسن كامل الصيرفي، عيسى الحلبي، القاهرة، 1962.
-3 أبو حيان التوحيدي، المقابسات، دار المدى للطباعة والنشر، تحقيق علي شلق، ط1، بيروت، 1986، ص 392.
-4 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، ط1، 1981، ص9
-5 نفسه، ص 12
-6 نفسه، ص 15.
-7 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص 37
-8 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت 1991، ص 55
-9 أبو عثمان عمرو ابن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار لفكر، دون تاريخ، ج 4، ص 30.
-10 نفسه، ص 55 – 56.
-11 هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، 1999، ص 32
-12 ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، منشورات دراسات (سال)، ط 1، 1993، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ص 20.
-13 Tzvetan Todorov, Théories du symbole, Ed: Seuil, Paris, 1977, p: 118
-14 Roland Barthes, rhétorique de l'image, Communications 4, Ed.Seuil, Paris, 1964, P4

-15 رولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك، البيضاء، 1994، ص 106.
-16 البلاغة والأسلوبية، مرجع مذكور، ص66.
-17 نفسه، ص 103.
-18 فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، البيضاء، 2003، ص90
-19 دلائل الإعجاز، مرجع مذكور، ص 547
-20 محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، ع 4، شتاء 1993، ص49.
-21 محمد مشبال، بلاغة النادرة (تقديم محمد أنقار)، أفريقيا الشرق، البيضاء، 2006، ص6.
-22 T. Todorov, Poétique, Ed. Seuil, Paris, 1968, Coll. Points .45; P: 104.
-23 رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، 1985، ص 108.
-24 نفسه، ص 108.
-25 نفسه، ص 55.
-26 نفسه ص 55
-27 رولان بارت، الكتابة والقراءة، ترجمة عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط1، 1993، ص 93.
-28 نفسه، ص 93 – 94
-29 محمد مندور، في الميزان الجديد، دار النهضة، مصر، 1973، (الإهداء).
-30 نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، 1991، ص 70.
-31 شكري محمد عياد، مجلة فصول، المجلد 9، العددان 4-3، 1991، ص 180.
-32 فرانسوا مورو، المدخل لدراسة الصور البيانية، م جع مذكور، ص 90.
-33 جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر (سلسلة عالم المعرفة الأدبية)، ط1، 1985، ص 93.
-34 شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 86.
-35 مجلة فصول، المجلد 9، العددان 4-3، 1991، ص 180.
-36 سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص 180.
-37 نفسه، ص 181.
وينطلق الناقد المغربي سعيد يقطين من اعتماد المزاوجة بين النقد والعلم منظورا نقديا لمقاربة السرد في التراث العربي. وهو ما فصل الحديث عنه في كتابه «الكلام والخبر» نظريا، وحاول تطبيقه في كتابه «قال الراوي» (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997. غير أن المتتبع لاشتغال هذا الدارس يخلص إلى أن اجتهاده النقدي مسكون بروح علمية جعلته ينزع نحو الصورنة والتجريد العلميين وتحولت تحليلاته للسرد الشعبي إلى مقولات بنائية لا تناسب رحابة الإبداع وإنسانيته. فقد غلب هموم التوصيف النظري في تحليلاته، وأجّل الهموم الجمالية إلى حين.

-38 Jean Starobinski, Leo spitzer et la lecture stylistique, in; Leo spitzer, Etudes de style, Ed. Gallimard, 1970, P 29.
-39 محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مقالات في النقد والتواصل، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط 1، 2002، ص 24.
-40 نفسه ، ص 25
-41 محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ط 1، 1996، ص 24
-42 نفسه، ص 27.
-43 Michel Charles, rhétorique de la lecture, Ed.Seuil, Coll. Poétiques, Paris, 1977; p:19.
-44 شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص 57 – 58.
-45 علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، 1980، ص 30.
-46 موكاروفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة سيزا قاسم، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 289 – 290.
-47 Wolfgang Iser, L acte de lecture, Ed.Pierre mardaga Bruxelles, 1977, P: 246
-48 W.Iser, L'acte de lecture, P: 245 – 260.
-49 غراهام هو، مقالة في النقد الأدبي، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ص 103.
-50 Jean Marie Schaeffer, Que'est-ce qu un genre Litteraire?ed. Seuil, Paris, 1989, P: 73.
-51 سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل (دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح)، دار الفكر الجديد، ط1، بيروت، 1988، ص 27 28-
-52 سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة، مرجع سابق، ص 77.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. جميل حمداوي

مناهج النقد المسرحي بشرق المغرب

توطئة:

تعرف الجهة الشرقية من المغرب بكونها منطقة متميزة ثقافيا، إذ أثرت الفعل المسرحي المغربي منذ سنوات السبعين من القرن العشرين بزخم من الإنتاج الدرامي تنظيرا وتطبيقا وممارسة ورؤية، كما أغنته بالعديد من العروض المسرحية الناضجة فرجة وقالبا ومنظورا، وذلك بلغات تعبيرية مختلفة (العربية، والعامية، والأمازيغية، والفرنسية، والإسبانية...)، وضمن مدارس مسرحية متنوعة (كلاسيكية، ورومانسية، وواقعية، وطبيعية، ورمزية، وتجريبية، وسريالية، وتجريدية، وبريختية...). وفي الوقت نفسه، فقد واكب النقد المسرحي بالمنطقة جل ما أنتج من نصوص وعروض وتصورات نظرية درامية متميزة، وذلك جهويا ووطنيا وعربيا. بل أصبح لهذا النقد الدرامي مناهج ومقاربات في القراءة والتحليل والتقويم والتوجيه، والبعض منها داخلي، والبعض الآخر خارجي. إذاً، ماهي أهم المناهج النقدية التي تسلح بها نقاد المنطقة الشرقية وباحثوها في دراسة المسرح بنية ودلالة ووظيفة ورؤية؟ وماهي خصائص هذا النقد ومميزاته منهجا وتصورا وممارسة؟ هذا ما ستعرفونه في هذه الورقة التي بين أيديكم.

1- تحديد مفاهيم الدراسة:

قبل مباشرة البحث في هذا الموضوع، علينا أن نتوقف بإيجاز عند بعض المفاهيم الاصطلاحية تفكيكا وتركيبا، بغية استجماع دلالات الموضوع، واستكشاف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. ومن بين هذه المفاهيم التي ينبغي التوقف عندها، نذكر: مفهوم المنطقة الشرقية، ومفهوم المنهج النقدي.

وعليه، تضم الجهة الشرقية من المغرب الأقصى -كما هو معروف إداريا- مجموعة من المدن والأقاليم التي تزداد توسعا بين حين وآخر، وذلك في إطار السياسة الجهوية الموسعة التي ينهجها المغرب في السنوات الأخيرة، وهذه المقاطع الترابية هي: وجدة، وفكيك، وجرادة، وتاوريرت، وبركان، والناظور، ودريوش. وقد خضعت هذه الجهة للاستعمار الفرنسي (وجدة، فكيك، تاوريرت، جرادة، بركان) من جهة، والاستعمار الإسباني (الناظور ودريوش) من جهة أخرى، ولا يفصل بين مناطق نفوذ المستعمرين سوى نهر ملوية الذي يصب في البحر الأبيض المتوسط عبر مصب حاضرة السعيدية. وكانت هذه الجهة الشرقية لعقود وسنوات خلت منطقة مهمشة ومقصية من التنمية المستدامة على جميع المستويات والأصعدة، وما تزال هكذا إلى يومنا هذا. بل أكثر من ذلك، كان المستعمر يعدها مغربا غير نافع، وما تزال هذه النظرة مستمرة إلى يومنا هذا عبر تعاقب الحكومات المختلفة، وتناوب الأحزاب السياسية المتعددة الأطياف والألوان، على الرغم مما تتوفر عليه الجهة من إمكانات زاخرة ماديا وماليا ومعنويا وثقافيا.

أما فيما يخص المفهوم الثاني، فالمنهج النقدي عبارة عن خطوات محددة بأهداف معينة، وغايات مضبوطة، ومن ثم، فللمنهج مدخلات ومخرجات ووسائل وطرائق، يمكن الانطلاق منها لاختبار فرضياتنا، وتحقيق أهدافنا. فمن الصعب على المرء أن ينجز مجموعة من الأعمال والمشاريع، بدون أن يضع لنفسه خطة إستراتيجية ممنهجة بغية الوصول إلى الأهداف المنشودة. كما أن المنهج النقدي الأدبي هو عبارة عن خطة مرسومة الأهداف والنتائج، يسترشد بها الناقد أثناء تقويمه للعمل الأدبي إيجابا وسلبا، فإما أن يتعامل مع الأثر الأدبي والإبداعي بطريقة ذاتية انطباعية ذوقية، وإما يعتمد على طرائق علمية وصفية موضوعية؛ لتفادي الأحكام المعيارية المعممة، والابتعاد قدر الإمكان عن التقويم الذاتي التفضيلي الذي يتغير من موقف سياقي لآخر. ومن هنا، فالنقد نوعان: نقد وصفي علمي، ونقد معياري تقويمي. كما يمكن الحديث عن منهجين نقديين رئيسين: منهج يركز على النص من الداخل كالمنهج البنيوي والسيميوطيقي...، ومنهج يركز على الخارج، كالمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي...

2- مناهج النقد المسرحي:

عرف النقد المسرحي بالمنطقة الشرقية مجموعة من المناهج والمقاربات الوصفية والتفسيرية، من أجل التعاطي مع الظواهر المسرحية وقضاياها الدلالية والفنية والجمالية، وذلك إن تحليلا، وإن تقويما، وإن توجيها، وإن فهما، وإن تأويلا. وإليكم مجمل المناهج والمقاربات النقدية التي يعرفها النقد المسرحي بالجهة الشرقية في مجال المسرح، وسنركز في هذه الدراسة على الكتب النقدية المنشورة فقط، دون ذكر المقالات والأبحاث، سواء أكانت منشورة أم غير منشورة، ولا نذكر كذلك الرسائل والأطروحات الجامعية التي لم تنشر بعد. ومن ناحية أخرى، سنعتمد على ضابط منهجي آخر في تحديد نقاد الجهة الشرقية، ويتمثل في ضابط أصل الولادة، بدلا من تمثل مكان العمل والاستقرار.

*** منهج الظواهر والقضايا:**

يعد منهج: **«الظواهر والقضايا»** من أهم المناهج النقدية التي تعتمد في دراسة المسرح المغربي في المنطقة الشرقية. ويرتبط هذا المنهج النقدي في المغرب بالأستاذ عباس الجراري في مجموعة من كتبه، ولاسيما كتابه: **«الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه»**، كما يرتبط بالدكتور محمد الكتاني في كتابه: **«الصراع بين القديم والجديد»**، والدكتور أحمد المجاطي في كتابه: **«ظاهرة الشعر الحديث»**، والدكتور عبد السلام شقور في كتابه: **«الشعر المغربي في العصر المريني: قضاياه وظواهره»**، والدكتور عبد الحق المريني في كتابه: **«شعر الجهاد في الأدب المغربي»**. وقد استلهم الدارسون المغاربة هذا المنهج من كتابات أساتذة الأدب في الجامعات المصرية والعراقية على حد سواء، كما يظهر ذلك واضحا عند نازك الملائكة في كتابها: **«قضايا الشعر المعاصر»**، والدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: **«الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»**، ومحمد

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

النويهي في كتابه: **«قضية الشعر الجديد»**.

هذا، ويعرف الدكتور عباس الجراري منهج الظواهر والقضايا بأنه يستعين: «بفكر نقدي يستند إلى الواقع والمعاصرة، وبجدلية وموضوعية تعتمدان على معطيات استقرائية واستنتاجات منطقية، بعيدا عن أي توثن أو معتقدية متزمتة أو موقف تبريري، إذ في ظني -يقول عباس الجراري- أنه لا يمكن فصل المنهج عن المضمون، كما أنه لا يمكن ممارسة نقد قبلي. أي: نقد سابق على المعرفة. ويقضي محتوى المنهج عندي كذلك أن أنظر إلى تلك القضايا والظواهر من زاوية تعطي الأسبقية للتمثل العقلي على النقد التأثري. أي: بنظرة فكرية عقلانية، وليس على مجرد التذوق الفني النابع من الإحساس الجمالي والتأثر العاطفي والانفعال الانطباعي بالأثر المدروس. وإن كنت لا أنكر أهمية المنهج الفني وجدواه بالنسبة لنوع معين من الموضوعات، وقد سبق لي أن جربته في بعض الأبحاث، وخاصة في دراسة لي منشورة عن: **«فنية التعبير في شعر ابن زيدون»**.

وبهذا، يحقق المنهج جملة أهداف، في طليعتها الكشف عن مواطن الجمال، وعن الدلالات الفنية، وما ينبثق عنها من حرارة يحث تحسسها على إدراك ما يتكثف تلك الدلالات من مضامين فكرية، باعتبار الجانب الفني المتمحور حول اللغة وبنائها التركيبي ظاهرا يبطن فكرا، أو أنه بعد أولى يخفي أبعادا أخرى عميقة. وبذلك تبرز قيمة الإبداع، وتبرز من خلالها كل الشحنات الشعرية والطاقات الفكرية والمضامين الإنسانية والأبعاد الصراعية سلبا وإيجابا.

كما يحقق المنهج من أهدافه إثبات الوقائع، وربطها بالأسباب، ووصف الظواهر، وتعليلها، والبحث عن بواعثها الخفية والظاهرة القريبة والبعيدة، واستخلاص العلاقات التفاعلية بينها وبين غيرها»1.

ومن هنا، فمنهج الظواهر والقضايا منهج صالح لدراسة مجموعة من الملامح الأدبية الكبرى والبارزة في الساحة الثقافية والأدبية، مع استكشاف دلالات الظواهر اللافتة للانتباه داخل المجتمع من النواحي الدلالية والفنية والمقصدية، اعتمادا على الاستقصاء، والاستقراء، والارتكان إلى الوصفية، والعقلانية، والموضوعية، وجدلية المضمون والشكل، دون إهمال الذاتية والذوق والأحكام المعيارية التفضيلية. ويعني هذا أن منهج الظواهر والقضايا منهج وصفي تحليلي، وطريقة تفسيرية نستعين بها لدراسة السياق الخارجي والتاريخي، بغية معرفة إفرازات الظاهرة الأدبية، وتبيان دلالاتها ومقاصدها الفكرية والمرجعية، ورصد صيغها التعبيرية والفنية والجمالية.

وتأسيسا على ما سبق، يعد مصطفى رمضاني من أهم نقاد المنطقة الشرقية الذين تمثلوا هذا المنهج النقدي بشكل من الأشكال في كتابه: **«قضايا المسرح الاحتفالي»**، ذلك الكتاب الذي تناول فيه قضايا الاحتفالية الموضوعية والفنية، من خلال التركيز على مجموعة من الخصائص الدلالية والفنية والجمالية التي يتسم بها المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد2. إذ يبدأ كتابه باستعراض أهم الأسباب الذاتية والموضوعية التي أفرزت الاحتفالية بصفة عامة، وجماعة المسرح الاحتفالي بصفة خاصة. ويعني هذا أن الناقد يتكئ على مقترب تاريخي ومرجعي لاستقراء الظروف التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والنفسية، التي ساهمت في بلورة المسرح الاحتفالي، إن تنظيرا، وإن تطبيقا، وإن إبداعا.

هذا، ويتناول الناقد في القسم الثاني من الكتاب مجموعة من المرتكزات النظرية والأدبية الأساسية للمسرح الاحتفالي، ويحصرها الناقد في الخصائص التالية: الاحتفال والتحدي، والإدهاش، والتجاوز، والشمولية، والتجريبية، والاهتمام بالتراث، والشعبية، والإنسانية، والتلقائية، والمشاركة الكلية، والواقعية. كما يشير إلى بعض القضايا والظواهر الأخرى التي يمتاز بها المسرح الاحتفالي، كالنص الاحتفالي، واللغة الاحتفالية. وبعد ذلك، ينتقل الناقد إلى دراسة المكونات السينوغرافية في المسرح الاحتفالي، من ديكور، وملابس، وإنارة، وموسيقا، وماكياج، وممثل. وقد خصص القسم الثالث لموقع الاحتفالية في النقد المسرحي المغربي والعربي سلبا وإيجابا. وينهي الدارس كتابه القيم بدراسة نقدية تطبيقية تشريحية، يتناول فيه مسرحية عبد الكريم برشيد: **«عطيل والخيل والبارود»** بالدرس والفحص والتحليل والتأويل، باحثا عن مختلف التجليات الاحتفالية في هذه المسرحية مضمونا وشكلا ورؤية.

*المنهج التاريخي:

يستند المنهج التاريخي إلى التحقيب، والتوثيق، والأرشفة، والتصنيف. كما يرصد مختلف المراحل التاريخية التي يعرفها المسرح المغربي في صيرورته التطورية، من خلال التشديد على التطور، والمراحل، والتعاقب، والبدايات، والنهايات. ويتم الرصد التاريخي إما بشكل متسلسل، وإما بشكل متقطع، وإما بشكل متداخل.ومن أهم الكتب التي تمثلت المنهج التاريخي، نستحضر كتاب **«المسرح الأمازيغي»** لجميل حمداوي3، حيث يحفر الباحث في ذاكرة المسرح الأمازيغي قديما وحديثا، متتبعا المنهج الأركيولوجي في إثبات هذا المسرح، باستقراء الوثائق والآثار والنصوص، بغية تحصيل مجموعة من النتائج لفرضيات وأسئلة وإشكاليات مطروحة، وقد توصل الباحث إلى أن المسرح المغربي قديم الجذور والمنابت والأصول، ولم يظهر حديثا مع مسرح الطيب الصديقي، أو مع المسرح المدرسي في سنة 1923م، بل له جذور قديمة تعود إلى المرحلة اللاتينية أو الرومانية. ومن ثم، فقد مر هذا المسرح بمجموعة من المراحل التاريخية المتعاقبة والمتقطعة، حتى أصبح اليوم مسرحا متميزا ومتفردا في اتجاهاته الإخراجية، وبناه الدلالية والفنية والجمالية.

ويتجسد هذا المنهج النقدي كذلك في كتاب جميل حمداوي: **«مسرح الأطفال بالمغرب»**4، حيث يتتبع الناقد مسرح الأطفال بصفة عامة، والمسرح المدرسي بصفة خاصة، بالدرس، والتحقيب، والأرشفة، والتوثيق، مع ذكر مختلف أشكال مسرح الطفل وأنواعه بنية ودلالة ووظيفة.

* المنهج الفني:

يعتمد المنهج الفني على استكشاف الخصائص الفنية، وتبيان المقومات الجمالية التي تتسم بها الظواهر المسرحية.ويعني هذا أن الناقد الفني يركز كثيرا على المعطيات الشكلية من جهة، والمقومات اللغوية والأسلوبية والإيقاعية والتركيبية والبنائية من جهة أخرى، دون نسيان المضامين والقضايا والأحداث التاريخية. ومن أهم الكتب النقدية التي تندرج ضمن المنهج الفني ما كتبه مصطفى رمضاني تحت عنوان: **«مسرح عبد الكريم برشيد: التصور والإنجاز»**5. ويجمع هذا الكتاب بين الجانبين: النظري والتطبيقي. كما ينطلق هذا المصنف من المنهج الفني في دراسة تصورات عبد الكريم برشيد التنظيرية، ورصد إنجازاته الإبداعية والنقدية. بيد أن مصطفى رمضاني لم يقف عند حدود المنهج الفني فقط، بل تجاوز ذلك إلى استخدام مناهج نقدية أخرى، كالمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، ومنهج التلقي، وذلك أثناء حديثه عن علاقة المسرح الاحتفالي بالجمهور.

ومن المؤكد أن الدكتور مصطفى رمضاني هو ناقد الاحتفالية بصفة عامة، والمسرح الاحتفالي بصفة خاصة. فقد كتب الكثير من المقالات والدراسات في تشريح النظرية الاحتفالية، والدفاع عن مبادئ المسرح الاحتفالي صياغة ودلالة ووظيفة، وتصدى بنقده الهادئ لكل من سولت نفسه أن يخدش صورة عبد الكريم برشيد، أو يحاول أن يتزايد عليه في المعرفة الدرامية والثقافة المسرحية. ويقف مصطفى الرمضاني أيضا بكل شجاعة وجرأة في وجه كل من يحاول أن يسخر نقده اللاذع للمس بالنظرية الاحتفالية، ولاسيما إذا كان صاحبه لا يستند إلى أسس علمية وأكاديمية. وفي المقابل، نجد الدكتور مصطفى رمضاني باحثا موضوعيا في أبحاثه ومقالاته ودراساته، يتبنى منهجا علميا أكاديميا رصينا في تتبع النظرية الاحتفالية في تضاريسها التاريخية والدلالية والشكلية والنظرية والإبداعية؛ مما أظهره هذا الدفاع بمثابة محامي عبد الكريم برشيد بامتياز، أو بصورة تلميذ مجتهد وفي ومخلص، يعترف لأستاذه القدير بالجميل والثناء والعرفان.

هذا، ويرى مصطفى رمضاني في كتابه بأن النظرية الاحتفالية لم تظهر إلا في أواسط السبعينيات من القرن الماضي مع مسرح الهواة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وظهور مجموعة من الاتجاهات المسرحية التي ظهرت كرد فعل على المسرح الاحتفالي الذي نظر له عبد الكريم برشيد، وهذه الاتجاهات هي: المسرح الثالث مع المسكيني الصغير، ومسرح المرحلة مع الحوري الحسين، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، ومسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين. لكن بداية البحث في التأسيس والتأصيل المسرحي لم تتحقق في الحقيقة إلا في منتصف الستينيات، وامتد هذا البحث مع السبعينيات وعقد الثمانين مع تصورات كل من: يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي في مصر، وعز الدين المدني في تونس، ومسرح التسييس بسوريا، وفرقة الحكواتي بلبنان، والفوانيس بالأردن، وجماعة السرادق بمصر. وإن كان التأصيل التراثي قد انطلق مع بدايات المسرح العربي، ولاسيما مع محاولة أبي خليل القباني، ومارون النقاش، ويعقوب صنوع، ومحمد تيمور.

وعليه، فلقد أصدر عبد الكريم برشيد مجموعة من البيانات الفردية منذ بيانه الأول سنة 1976م، معلنا تأسيسه لمشروع مسرحي جديد، يتمثل في النظرية الاحتفالية والمسرح الاحتفالي. كما ظهرت بيانات جماعية لأعضاء المسرح الاحتفالي للتعريف بالنظرية المسرحية الاحتفالية، وتبيان مرتكزاتها الفنية والجمالية والفلسفية التي تؤسس لمسرح عربي جديد مغاير للمسرح الغربي. كما انصبت هذه البيانات الفردية والجماعية على شرح النظرية، وتوضيح أسسها الدلالية والتقنية في مجال السينوغرافيا، والإخراج، وتأليف النص الاحتفالي.

ومن هنا، فالمسرح الاحتفالي هو تركيب جديد، يجمع بين ماهو ذهني ووجداني. فهو مسرح مخالف للمسرح الملحمي البريختي، الذي يعد مسرحا تعليميا عقلانيا وذهنيا، يخاطب العقل والوعي الإيديولوجي. في حين، لا يخاطب المسرح الدرامي، أو ما يسمى كذلك بالمسرح العاطفي، سوى الإحساس والجوانب الذاتية الشعورية لدى المتفرج. بيد أن أستاذنا مصطفى رمضاني يصحح تصور عبد الكريم برشيد حول البريختية، ذاهبا إلى أن المسرح البريختي يجمع بين الإحساس والعقل معا. ومن ثم، فالاحتفالية نظرية مسرحية قائمة على الحفل والاحتفال، وأن جذور المسرح احتفالية مع بدايات المسرح اليوناني، الذي كان يقدم فرجته الاحتفالية لمباركة الإله ديونيسوس. ومن هنا، يعد التراث من أهم مكونات النظرية الاحتفالية إلى جانب خصائص أخرى، مثل: الشعبية، والعفوية، والتلقائية، ودائرية الزمن، والتحدي، والإدهاش، والتحرر من العلبة الإيطالية نحو فضاءات خارجية ترتبط بالشعب والجماهير. كما ترتكز النظرية الاحتفالية على تكسير الجدار الرابع، ورفض نظريتي: الاندماج الأرسطي والتغريب البريختي، وتستبدلهما باللااندماج الاحتفالي. وتثور النظرية الاحتفالية أيضا على مقومات الشعرية الأرسطية، كالوحدات الثلاث، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتستبدل ذلك بالمسرح الدائري، والسينوغرافيا القائمة على الاقتصاد، والتقشف في الديكور، وتشغيل مكونات الفن المسرحي الشامل، من غناء، ورقص، ورواية، وشعر، وتمثيل.... ويسمي الاحتفاليون الفصل المسرحي بالحفل أو النفس الاحتفالي، ويسمى الممثل والمتلقي بالمحتفل، والعرض بالاحتفال المسرحي. ويلاحظ كل راصد للمسرح الاحتفالي مدى اندماج الجمهور مع الممثلين في تقديم حفلهم الدرامي، عن طريق الارتجال والمشاركة الوجدانية الحميمة، دون أن يكون هناك استلاب للمتفرج؛ لأن الاحتفالية ثورة على التزييف، والتمويه، وتزوير الحقائق. إلا أن الكثير من النقاد يعتبرون الاحتفالية نظرية رجعية، تهادن الإقطاع والسلطة، وهناك من يعدها في هذا الاتجاه التوعوي نوعا من البريختية الجديدة. بيد أن عبد الكريم برشيد يرفض نظرية بريخت؛ لأنها ماركسية التصور، تحاول أن تفرض على الراصد الدرامي موقفا إيديولوجيا معينا، على عكس الاحتفالية التي تصل إلى عقل الراصد ووجدانه عن طريق الحجاج الموضوعي، والاقتناع الشخصي، والإدراك الذاتي، بدون فرض ولا إجبار ولا قسر.

هذا، ومن أهم الكتب النقدية الأخرى التي تتبنى المنهج الفني كتاب: **«خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة»**[6] لمحمد جلال أعراب، حيث يتناول فيه مجموعة من الخصائص الفنية والجمالية التي يتسم بها مسرح محمد مسكين على مستوى التصور النظري والممارسة التطبيقية. ويركز محمد جلال أعراب على مجموعة من المحاور الأساسية في مسرح محمد مسكين: كالتنظير المسرحي، ومفهوم الكتابة، والاهتمام بالكولاج، وتبيان أنواع الحدث المسرحي، كالحدث التاريخي، والحدث الإنساني، والحدث السياسي، والحدث الواقعي والاجتماعي، والحدث المتخيل، والاهتمام بالشخصية المرجعية والرمزية والتراثية، دون أن ينسى الباحث دراسة الحوار الدرامي في مسرح محمد مسكين، وتبيان طبيعة لغته الدرامية، والإشارة إلى التناص التراثي بكل أنواع وتجلياته الرمزية، والحديث عن الكوميديا السوداء، واستحضار المسرح المسكيني للمتلقي أو الجمهور، وذلك عبر آليات التجريب، والتغريب، والتباعد، والميتامسرح، مع التأكيد على مدى تأثر محمد مسكين بالمنهج البريختي في تركيب المسرحية إخراجا وتأثيثا وتشخيصا.

***المنهج السوسيولوجي:**

يرتكن المنهج السوسيولوجي أو الاجتماعي إلى تحليل المسرح فهما وتفسيرا وتأويلا، بدراسة النص أو العرض الدرامي في ضوء المعطيات التاريخية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والإيديولوجية، من خلال ربط الإبداع المسرحي بواقعه الاجتماعي بطريقة مباشرة (المنهج الاجتماعي)، أو بطريقة غير مباشرة (البنيوية التكوينية)، أو ربطه بعمليات الإنتاج والتوزيع والاستهلاك (سوسيولوجية الأدب). ومن أهم الدراسات التي تحسب على المنهج السوسيولوجي، نستحضر كتاب: **«جدل القراءة»** لنجيب العوفي[7]، بحيث يخصص المسرح المغربي بفصل من كتابه تحت عنوان: **«المسرح المغربي: بانوراما تاريخية»**، وينطلق فيه من مرجعيات سوسيولوجية، ومنطلقات إيديولوجية، من خلال ربط المسرح المغربي في تطوره بتطور الواقع المغربي انعكاسا ومحاكاة وأدلجة. والدليل على ذلك ما يورده نجيب العوفي في كتابه من فقرات متنوعة قصرا وطولا، تحمل في طياتها أبعادا سوسيولوجية وإيديولوجية، تربط المسرح بالرؤى الطبقية، وترصد التفاوت الاجتماعي داخل المجتمع المغربي، وتصدر أحكاما نقدية قريبة من الإيديولوجيا الإسقاطية منها إلى التحليل النقدي الموضوعي: «إن الفن المسرحي كان وما يزال يتسم بحساسية فكرية وإيديولوجية فائقة، وذلك لمباشرته وعلاقته الحية والدينامية بالجمهور، متعلما كان أم أميا، بحيث تبدو المسافة بين الوجه والقناع، بين المشهد والدلالة، مسافة دقيقة وشفافة، يسهل اختراقها وإلغاؤها.لهذا، تبدو الكتابة المسرحية مرآة مصقولة تعكس بوضوح المشارب الأيديولوجية والمصالح الطبقية.أي: إن الكتابة المسرحية تصبح على هذا الأساس، سلاحا إيديولوجيا هاما في مجال الصراع الاجتماعي، تحاول كل طبقة أن تستغله لمصلحتها وأهدافها. وهكذا، تبدو الخريطة المسرحية في المغرب موزعة على نحو مأساوي بين السلطة الرسمية من جهة بمؤسساتها وطوابيرها، وبين السلطة المضادة والمقموعة، بتناقضاتها واختلافاتها من جهة ثانية. وفي المسافة الواقعة بين السلطتين، تقوم فئات ثالثة بلعبة الأكروبات الانتهازية على خشبة المسرح المغربي».[8]

وما هذا المقتطف النصي إلا نموذج واحد من التحليل الذي يرسمه نجيب العوفي للمسرح المغربي، والذي يقوم على التأويل السوسيولوجي الذي يطفح بالنزعة الإيديولوجية، والربط الانعكاسي المرآوي بين البنية الأدبية والواقع الاجتماعي الزاخر بالتناقضات الجدلية.

***المنهج الإقليمي:**

يعد المنهج الإقليمي أو البيئي من المناهج النقدية المعروفة في ثقافتنا العربية القديمة، ويعنى بدراسة الأدب حسب المكان أو البيئة أو المحيط أو الحي أو المدينة أو الإقليم أو الجهة. ومن ثم، يعد ابن سلام الجمحي سباقا إلى تصنيف الشعراء حسب بيئاتهم الإقليمية، وذلك في كتابه النقدي: **«طبقات فحول الشعراء»**[9]. وبعده، تبعه مجموعة من النقاد القدامى، كالقاضي الجرجاني، والثعالبي، وابن رشيق القيرواني... كما اهتم النقاد العرب المحدثون والمعاصرون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدراسة الأدب إبداعا ونقدا في ضوء المقاربة الإقليمية، كما يتضح ذلك جليا عند أحمد الإسكندري، وأحمد حسن الزيات، وجورجي زيدان، وأحمد ضيف، وأمين الخولي، وطه حسين، وشوقي ضيف، وعبد الله كنون، وعباس الجراري، ومحمد المختار السوسي، وابن تاويت10...

هذا، ومن أهم الكتب المسرحية التي تتدرج ضمن المقاربة البيئية أو الإقليمية، نذكر كتاب: **«الحركة المسرحية بطنجة»** لرضوان أحدادو11، وكتاب: **«الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة»** لمصطفى رمضاني12، وكتاب: **«المجتمع الأصيلي والمسرح»** لمصطفى عبد السلام المهماه13، و**«ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل»** لمحمد حمداوي14، وكتاب: **«التأليف المسرحي بشرق المغرب»** لحياة خطابي15،...

وهكذا، فقد تناول مصطفى رمضاني وحياة خطابي تاريخ الحركة المسرحية بمدينة وجدة. في حين، تناول رضوان أحدادو تاريخ الحركة المسرحية بطنجة، وتناول محمد حمداوي مهرجان المسرح الربيعي الذي تشرف عليه حركة الطفولة الشعبية بمدينة الناظور، بينما ركز مصطفى عبد السلام المهماه على تاريخ الحركة المسرحية بمدينة أصيلا.

وعليه، فقد تتبع مصطفى رمضاني في كتابه: **«الحركة المسرحية بوجدة»** نشأة المسرح المغربي بمدينة وجدة، منذ أن دخلها المستعمر الفرنسي سنة 1907م إلى مرحلة منتصف التسعينيات من القرن العشرين. وقد ركز الناقد على مرحلتين أساسيتين من تطور المسرح بمدينة وجهة: مرحلة التأسيس التي تمتد إلى سنوات الستين من القرن الماضي، ومرحلة الحداثة التي تبتدئ مع مسرح الهواة في سنوات السبعين، وتسمى هذه المرحلة أيضا بفترة النضج المسرحي. وإذا كانت بدايات المسرح بوجدة إلى حد كبير محتشمة إبان فترة الحماية الفرنسية، فيها تأثر واضح بالمسرح المولييري الفرنسي من جهة، وتأثر جلي بالمسرحين: المصري (الفرق المصرية التي زارت الجزائر) والتركي (خيال الظل/القراقوز) من جهة أخرى. إلا أن المسرح الوجدي، بعد فترة الاستقلال، سيرتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسسات التعليمية والحزبية والنقابية، وسيقترن كذلك بالجمعيات الفنية والثقافية والإصلاحية إلى غاية سنوات الستين. لكن المسرح بمدينة وجدة لن يعرف نضجه وانتعاشه وازدهاره الفني إلا في سنوات السبعين، مع انطلاق مسرح الهواة، وخاصة مع ظهور المسرح العمالي الذي كان يتزعمه محمد مسكين والمخرج يحي بودلال، وظهور المسرح الطلائعي مع المخرج عمر درويش. ومن ثم، يتوقف مصطفى رمضاني في مقاربته الإقليمية عند علمين كبيرين في مجال المسرح بمدينة وجدة ألا وهما: محمد مسكين مؤسس نظرية النقد والشهادة، ولحسن قناني رائد الكوميديا السوداء أو الكوميك الصادم.

وهناك كتاب آخر تطرق إلى الحركة المسرحية بشرق المغرب، وخاصة في مدينة وجدة، من وجهة إقليمية أو بيئية، وهو تحت عنوان: **«التأليف المسرحي بشرق المغرب»** لحياة خطابي،16 وتتناول فيه الباحثة الكتابة المسرحية بين التأسيس والتحديث. وبعد أن تقدم الدارسة فرشا تاريخيا للحركة المسرحية بمدينة وجدة، من خلال ذكر مجموعة من الجمعيات التي ساهمت في إثراء الفعل المسرحي بالمدينة، كالمسرح العمالي، وجمعية المسرح البلدي، وجمعية المسرح الشعبي، وجمعية المسرح الطلائعي، وفرقة المسرح الجامعي للبحث الدرامي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية التي تأسست مع مصطفى رمضاني سنة 1992م... تنتقل الدراسة إلى تقسيم مراحل التأليف المسرحي بوجدة إلى مرحلتين متعاقبتين: المرحلة الكلاسيكية مع يحيى العتيقي الذي قدم مجموعة من النصوص المسرحية الكلاسيكية الخاضعة للوحدات الأرسطية الثلاث، كما يظهر ذلك جليا في مسرحياته: **«هذه هي الحقيقة ولكن...»**، و**«إنما مثل الحياة الدنيا»**، و**«دعوة إلى السلام»**. وفي هذا الصدد، تقول حياة خطابي: «إن مسرحيات يحيى العتيقي نموذج للكتابة بالنمط التقليدي الممزوج بروح الكلاسيكية التي كانت تطبعها، وتقيد حريتها، ومراعاتها للوحدات الثلاث للمحاكاة الأرسطية، وللعناصر المؤسسة للنص المسرحي من بداية وصراع وانفجار، وبنخبويتها، لكونها تتوجه إلى جمهور خاص، يقتضي سياسة المهادنة، ودغدغة الشعور، وبوقوفها وراء الأحداث الساخنة، وتكريسها لما هو قائم منه. كما أنها مثال للدراما التقليدية التي تركز على الأسلوب البلاغي في الطرح، مما يغرقها في اللاواقعية، ويجعلها تمارس فعلا الاستلاب على المتلقي، الذي لا يجد أمامه من خيار إلا أن يتماهى مع ما يشاهد أو ما يقرأ، لأنه يمارس عليه فعل التطهير كما نادى به أرسطو، بما يثيره في النفس من رحمة وخوف.»17

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن مرحلة الحداثة على مستوى الكتابة النصية، كما يتجلى ذلك واضحا للعيان عند عبد السلام لوديي **(النقاش، والكاشف، والبحار، والمستور، وسفينة الوحدة، والظل الأحمر...)**، ومحمد مسكين **(امرأة قميص وزغاريد، ومهرجان لمهابيل، واصبر يا أيوب، ونيرون السفير المتجول...)**، ولحسن قناني **(تقاسيم باسمة على وتر حزين، والجار والمجرور، ورغيف سيزيف، وسيكبر حنظلة..)**، ونور الدين الطيبي **(الحال والمحال...)**، وجلول أعراج **(الزحام، والعصف والريحان...)**، ومحمد بيوض **(سر في البركان، والسوط...)**، وبلعيد أبو يوسف **(الليل يموت عند الفجر...)**، ومحمد المعزوز **(الماء والقربان، وابتهاج الرؤيا...)**، وبن يحيى العزاوي **(مرايا...)**، ومحمد حامدي **(مهرجان الأحلام...)**، وحسن الأمراني **(البحر والرجال...)**، ومصطفى رمضاني **(أطفال البسوس، ولحساب تالي، وبني قردون...)**، ومحمد أوجار **(ليف...)**...

وعليه، تمتاز الكتابة المسرحية الحديثة بوجدة بمجموعة من الخصائص والمميزات الدلالية والفنية والجمالية، ويمكن حصرها في: التحرر من الخطابية المباشرة، والميل إلى التخييل، وتجاوز الواقعي نحو الرمزي والشعري والفانطاستيكي، واختراق الأجناس الأدبية، والارتكان إلى التعددية البوليفونية لغة وأسلوبا، والجنوح نحو العمق الفلسفي، والاهتمام بالمتلقي، وتغليب الاستعارة والإدهاش، والتمرد على السائد الفني والسائد الثقافي، والاعتماد على الصورة المسرحية المتحركة، والربط بين الكتابة المحلية الجديدة والبعد الإنساني، وجدلية الشكل والمضمون، وتكسير نموذج البطل، وتخريب البنية الحدثية تكسيرا وتشظيا، وتجميع أشتات الحكايات الإطارية، وترتيب بنياتها، وتشغيل النهاية المفتوحة (عبد السلام لوديي مثلا)، وتنويع البني الدرامية، واستعمال تقنية الحلم (محمد حامدي)، واستخدام التناص بكل أشكاله الإحالية، وندرة الإشارات الركحية، وتقديم النصوص المسرحية من خلال رؤية إخراجية كما عند لحسن قناني ومصطفى رمضاني، وتعدد الأنساق اللغوية (الفصحى، والعامية، واللغة الثالثة، والمصرية، والشامية، والعامية الشرقية، واللغات الأجنبية...)، والتحرر من اللغة الرسمية، والميل إلى الرمزية والشاعرية والإيقاعية في استخدام اللغة، وتوظيف الكتابة التراثية، وخاصة الكتابة المقامية، وتوظيف الملحون، كما يبدو ذلك واضحا عند بلعيد أبو يوسف ومحمد بيوض...

ويلاحظ أيضا أن الكتابة المسرحية الجديدة بوجدة تصدر عن مثقفين عضويين وواقعيين، يحملون رؤى إيديولوجية مختلفة، ويهدفون إلى تغيير الواقع السائد، باستشراف واقع ممكن أفضل، كما يبدو ذلك واضحا عند محمد مسكين، ولحسن قناني، ومصطفى رمضاني مثلا. كما تتبني هذه الكتابة على مسرح النفي والنقد والشهادة عند محمد مسكين من جهة أولى، وعلى الكوميديا السوداء عند لحسن قناني ومصطفى رمضاني من جهة ثانية، والواقعية الإسلامية عند حسن الأمراني كما في مسرحيته: **«البحر والرجال»** من جهة ثالثة. ومن جهة رابعة، يحضر مسرح التسييس جليا في الكتابة المسرحية الوجدية، بانتقاد السلطة في عنفها الرمزي والمادي والمعنوي، وتعرية تصوراتها الأيديولوجية والديماغوجية.

وتنتهي الكاتبة بحثها القيم بكون الكتابة المسرحية الوجدية الجديدة تنحو منحى التجريب، باستلهام التراث، وتمثل أشكاله الفطرية، وتشغيل الذاكرة المحلية، واستخدام الحكايات الشعبية والأغنية الشعبية المحلية، وذلك في إطار فرجة شاملة وكاملة، واستعمال كتابة مغايرة ومخالفة قائمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الانشطار، وتكسير مبدأ الأحادية، وإدخال القارئ في جدلية دائمة مع المؤلف، لملء الفراغات، واستكمال البياضات، وممارسة التأويل، وتفكيك البناء المعماري الكلاسيكي...
وفي الأخير، ليس لدينا من ملاحظة على الكتاب سوى أن عنوانه لا ينسجم إطلاقا مع متن الدراسة، فقد اشتغلت الباحثة على نصوص مدينة وجدة، ولم تهتم بكتابات المنطقة الشرقية الأخرى التي لها وزنها وباعها في المجال الدرامي والفني والجمالي والرؤيوي. لذا، ينبغي تغيير العنوان ليكون بهذه الصيغة: «**بنية التأليف المسرحي بمدينة وجدة من التأسيس إلى التجريب**».
أما إذا انتقلنا إلى كتاب: «**ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل**» لمحمد حمداوي، فهو كتاب مونوغرافي يدرس جزءا من الحركة المسرحية بمدينة الناظور، وخاصة ما يتعلق بمسرح الطفل الذي تشرف عليه حركة الطفولة الشعبية بالمدينة نفسها، من خلال تنظيم لمهرجان مسرح الطفل كل ربيع سنوي. زد على ذلك، فالكتاب يعتمد على التأريخ، والتحقيب، والتوصيف، والتصنيف، والأرشفة، مع تقديم دراسات نقدية للمسرحيات الطفلية المعروضة في المهرجان. كما يلتجئ الكتاب من ناحية أخرى إلى التوثيق البيبليوغرافي، بجمع المتون والعروض المسرحية، مع التعريف بكل الفرق المسرحية التي شاركت في مهرجانات هذا المسرح بمدينة الناظور.

***المنهج الانطباعي:**
يرتكز المنهج الانطباعي على استخدام الذوق الفني والجمالي، والانطلاق من معايير ومقاييس تأثرية مصدرها القلب والعاطفة والوجدان. ومن ثم، تتسم أحكام هذا النقد بالتعميم، والإطلاقية، والتسرع في إبداء الآراء الشخصية، والميل إلى الاختصار والابتسار في تحليل المعطى المسرحي. وقد ظهر النقد المسرحي الانطباعي في المغرب منذ فترة الحماية، حيث ارتبط هذا النقد بالصحف من جرائد ومجلات، واتخذ طابعا تعريفيا، يقوم على تلخيص المسرحية بذكر مضمونها العام، مع رصد جوانبها الدلالية والفنية بشكل مختصر، والابتعاد عن التحليل الدراماتورجي، والاكتفاء ببعض الإشارات الفنية التي تتعلق باللغة والحوار والديكور والملابس...ومن أهم النقاد الانطباعيين في المسرح المغربي، نستدعي كلا من : عبد الواحد الشاوي، وأبي بكر عواد، ومحمد الأوراوي، ومحمد حسن الرامي، ومحمد السوسي، وعبد الكبير الفاسي، ومحمد بن الشيخ...18
وما يزال هذا النقد المسرحي الانطباعي التأثري بالجهة الشرقية ممتدا في ساحتنا الثقافية، حيث يتخذ في غالب الأحيان طابعا صحفيا ورقميا من جهة، وطابعا سجاليا من جهة أخرى، كما نجد ذلك واضحا في كتابات عبد الكريم برشيد في كثير من كتاباته النقدية السجالية التي تتخذ شكل ردود موضوعية وعنيفة على معارضي نظريته الاحتفالية، كما يتبين ذلك جليا في كتابيه: «**الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة - الجزء الأول**»19، وكتاب: «**الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة- الجزء الثاني**»...20

***المنهج الجمالي:**
يهتم المنهج الجمالي بدراسة مكونات الجمال في المسرحية أو العرض المسرحي من جهة، ودراسة عمليات الرصد والتلقي الجمالي من جهة أخرى. ومن أهم الكتب النقدية ذات الطابع الجمالي بالجهة الشرقية، نستحضر كتاب: «**النص - العرض في المسرح**» للبشير القمري21...
هذا، ويتضح منهج الناقد جليا في مقدمة كتابه الصغير الحجم: «النص هوية إبداعية، أدبية، لغوية، قابلة للقراءة النصية. أما العرض فهو هوية جمالية بالأساس، تؤسس، من خلال الفرجة، لمواثيق قراءات متعددة في صلب الأنظمة الإشارية المتراكبة خارج مدارات النص المكتوب على الورق - داخل النص المرئي على الركح. الهوية الأولى ثابتة وراسخة: نص الكاتب - المؤلف، نص القارئ. الهوية الثانية متغيرة: نص المخرج، ونص الممثل، ونص السينوغراف، ونص المتلقي، ونص الناقد.
بهذا المعنى: النص المسرحي متعدد، وهذا التعدد قائم فيه عندما يتوحل إلى مادة سميعية-بصرية، تشغل إمكانات لانهائية لتقريبه من احتمالات الغربة والتأويل، في ضوء ثقافة المتلقي بكل تشعباته التي تراهن عليها نظرية التلقي، مشفوعة أيضا بجمالية التلقي أو تداولية التلقي: الأولى ترتبط رأسا بالقارئ، بينما تراهن الثانية على منظومة الوعي الفني، وتميل الثالثة إلى الربط بينها، انطلاقا من ممارسة حفريات في النص والعرض معا، عبر نظام اللغة والخطاب والملفوظ والدلالة.
ظاهريا، تبدو هذه القناعات النظرية مفصولة ومنفصلة، لكنها في العمق متماسكة، وبغض النظر عن كون نظرية التلقي ترصد ارتحال النص عبر الزمان والمكان والتاريخ والمجتمع، فإنها تظل المنطلق في رسم الحدود الكبرى للكتابة المسرحية لدى هذا الكاتب أو ذاك.
وتأتي جمالية التلقي لتشيد تاريخا آخر هو تاريخ الإخراج مثلا أو تاريخ الاقتباس والتحويل والاستنبات، ومن خلال ذلك يتخذ النص-العرض هوية مضاعفة توجد في المابين: الأدب والكتابة من جهة، الفن وترجمة النص إلى فرجة، كما يرى باتريس بافيس.أما تداولية التلقي فهي رهان من ضمن رهانات أخرى تعيد إلى الواجهة سؤال التنظير: كيف نقرأ العرض المسرحي؟ هل نتخذ النص المكتوب مدخلا؟ هل نكتفي به كما هو وكما كتبه المؤلف؟ هل نلغيه لصالح العرض؟ هل نربط بينهما، وإلى أي حد يفيد ذلك؟»22
وهكذا، يتبين لنا بأن بشير القمري ينطلق في دراسته للنص، والعرض، والفرجة، والتصفيق على حد سواء، من منهجية جمالية التلقي تحليلا وتقبلا وتأويلا.

***المنهج أو النقد التنظيري:**
يسعى المنهج أو النقد التنظيري إلى تقديم مجموعة من التصورات النظرية حول المسرح ممارسة وتطبيقا ورؤية ووظيفة وأداة، من خلال التركيز على التأليف المسرحي، وتبيان طرائق التشخيص، ورصد آليات السينوغرافيا، وعمليات الإخراج. ومن أهم الكتب التي تتدرج ضمن المقاربة التنظيرية ما كتبه عبد الكريم برشيد، ككتابه: «**الاحتفالية في أفق التسعينيات، الاحتفالية إلى أين؟**»23، وكتاب: «**المسرح الاحتفالي**»24، وكتاب «**حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**»25، وكتاب: «**فلسفة التعييد الاحتفالي**»26، حيث ينظر عبد الكريم برشيد لنظريته الاحتفالية وفلسفته العيدية، وذلك إن نظرية، وإن إبداعا، وإن منهجا، وإن نقدا.
علاوة على ذلك، يمكن الإشارة إلى كتاب: «**الكوميديا الصادمة**» للحسن قناني27، حيث يقدم فيه صاحبه تنظيرا للكوميديا السوداء، كما تتجسد في مسرحياته الدرامية الكثيرة والمتنوعة، مركزا في كتابه القيم على خصائصها الموضوعية والفنية والجمالية، راصدا أبعادها المرجعية والمقصدية والوظيفية.
ويعني هذا أن لحسن قناني ينطلق في كتابه من فلسفة الضحك والفكاهة فلسفيا وأدبيا ودراميا، معتبرا الكوميديا الصادمة أو الكوميديا السوداء كوميديا الإنسان المقهور والمتفرج المقهور. أي: «كوميديا السخط والنقمة، والمواجهة والتصدي، كوميديا الوعي النقدي والتشكيك والخلخلة، والهدم والتدمير».28
كما تجمع هذه الكوميديا بين الجد والهزل، والمتعة والفائدة، والحزن والضحك. والآتي، أنها توظف مجموعة من الآليات التقنية والجمالية، كالسخرية، والتغريب، والفكاهة، والنقد الكاريكاتوري، والتعرية، والهجاء، والانزياح، والمفارقة، والتضاد، مع تشغيل المنهجية البريختية كما تتمثل في: تكسير الجدار الرابع، وتنوير المتفرج، وإضفاء طابع التباعد والتغريب، وتكسير الإيهام، والابتعاد عن التطهير، واستبداله بالتنوير والتوعية، واستخدام التراث الشعبي، والاستعانة بالميتامسرح والكوميديا المرتجلة، ومحاربة المسرح الميت أو المسرح التكسبي. ويعني هذا - حسب بيتر بروك في كتابه: «**المساحة الفارغة**»- أن الكوميديا السوداء من المسرح الخشن الذي يثير المتلقي إدهاشا وإرباكا وحيرة.
هذا، وينطلق لحسن قناني في تشكيل نظريته المسرحية المتميزة من مجموعة من المصادر المرجعية، مثل: مسرح المقهورين لأوكيستو بوال، وكارنفالية ميخائيل باختين، والمنهج التعليمي لبريخت، والكوميديا المرتجلة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمسرح الفقير عند كروتوفسكي، وتصورات بيتر بروك حول المساحة الفارغة، وتشرب مبادئ الاحتفالية، والاستفادة من خطاب الفلسفة (سارتر- برغسون - عبد العزيز لحبابي..) من جهة، وخطاب الأدب (الجاحظ - أبو حيان التوحيدي...) من جهة أخرى...

هذا، ومن أهم رواد الكوميديا الصادمة بالجهة الشرقية، نذكر: لحسن قناني، ومصطفى رمضاني، ومحمد مسكين... أما عن أهم الأعمال الإبداعية المسرحية الممثلة لذلك، فنستحضر: **«صهيل الذاكرة الجريحة»** و**«دونكيشوط بن قحطان»**، و**«الجار والمجرور»**، و**«رغيف سيزيف»**، و**«وقتاش تصحا ياجحا»**، و**«تقاسيم باسمة على وتر حزين»**، و**«ميكروكراسي»**، و**«كوكتيل بلدي»**، و**«جحا لن يبيع حماره»**، و**«الأخلاق ما بقيت»**، و**«ماكاين باس»**، و**«سيكبر حنظلة»** لحسن القناني، و**«بني قردون»** لمصطفى رمضاني...

***المنهج البيبليوغرافي:**

يستند المنهج البيبليوغرافي إلى أرشفة الإنتاج المسرحي إبداعا ونقدا، مع تشغيل مفاهيم التأريخ، والتحقيب، والتوثيق، والأرشفة، والتصنيف، والتفسير. ومن ثم، يهدف هذا المنهج إلى تتبع الإنتاجات المسرحية بالجمع والتأريخ والتوثيق. ومن أهم الكتب التي تندرج ضمن المقاربة البيبليوغرافية بالجهة الشرقية، نستدعي: كتاب أحمد طنكول: «الأدب المغربي الحديث»، بحيث يخصص المسرح المغربي إبداعا ونقدا بدراسة مستفيضة متميزة وشاملة.29 ونذكر أيضا كتاب مصطفى رمضاني ومحمد يحيى قاسمي تحت عنوان: «ببليوغرافيا المسرح المغربي»، الذي تناول فيه الباحثان تطور المسرح المغربي إبداعا ونقدا من سنة 1933 إلى غاية 2003م.30 ونذكر كذلك ببليوغرافيات كل من محمد حمداوي في كتابه: **«ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل»**31، وجميل حمداوي في: **«ببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب»**32، وقد خصصه بالفصل الثالث من الكتاب...

***المنهج الدراماتورجي:**

يستند المنهج الدراماتورجي إلى تحليل الفرجة المسرحية باعتبارها عرضا سينوغرافيا، وذلك بدراسة مكوناتها الإخراجية، ورصد آليات التشخيص الدرامي، والتركيز على مكونات التأثيث، والإشارة إلى الموسيقا والإضاءة والصوت والتشكيل الفضائي، وعلاقة العرض بالجمهور رصدا وتقبلا وانفعالا وتشابكا، مع تبيان مدارس الإخراج المسرحي داخل العرض، وتحديد طريقة التشخيص، وتوضيح طبيعة التمثيل. ومن أهم الكتب النقدية التي تمثلت المقاربة الدراماتورجية في المنطقة الشرقية، نذكر كتاب: **«في التحليل الدراماتورجي»** للبشير القمري33، حيث يقارب الدارس فيه مسرحية: **«رحلة العطش»** لعبد الحق الزروالي، ويمكن الإشارة كذلك إلى كتاب دراماتورجي آخر في مسرح الأطفال لجميل حمداوي، وهو تحت عنوان: **«مسرح الطفل بين التأليف والإخراج»**34، ويستعرض فيه الكاتب مجموعة من الوصفات الإخراجية لمجموعة من الأشكال المسرحية الطفلية... وهناك كتابان آخران للباحث نفسه يندرجان ضمن المنهج الدراماتورجي، مثل: **«الإخراج المسرحي»**35 الذي يتتبع فيه الناقد تقنيات الإخراج المسرحي منذ أرسطو إلى يومنا هذا، وذلك برصد مختلف مدارس الإخراج الحديث والمعاصر، وكتاب **«مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية»**36، حيث يدرس فيه الباحث مجموعة من العروض المسرحية، وذلك في ضوء مقاربة سينوغرافية ميزانسينية، تبرز أنواع التأثيث المسرحي، وتبين أنواع السينوغرافيا، وترصد مختلف أشكالها النمطية، إن بنية، وإن دلالة، وإن وظيفة.

***المنهج البويطيقي:**

يستند المنهج البويطيقي أو الشعري أو الإنشائي إلى دراسة المسرح في ضوء أدبيته المهيمنة، أو شعريته الدرامية، أو في ضوء آلياته الداخلية وعناصره البنيوية أو الإنشائية. بمعنى أن المنهج الشعري أو البويطيقي يعنى بدراسة نظرية الأدب، والبحث عن أدبية النص، وفحص نظرية الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية باستكشاف مكوناتها البنيوية، ورصد سماتها التمييزية والاختلافية، كما نجد ذلك واضحا عند محمد قيسامي في كتابه: **«حوار مع الكوميديا»**، حيث ينظر للكوميديا موضوعا وبنية وشكلا ولغة، بعد أن ضاع كتاب الكوميديا لأرسطو، ولم يبق منه سوى شذرات متفرقة في مجموعة من الكتب، وبعض الإشارات إليه في كتاب: **«فن الشعر»**. ومن ثم، يستحضر الباحث النص الأرسطي الغائب، ويبني هذا النص المفقود بواسطة التوثيق من جهة، والتخييل من جهة أخرى. وقد اعتمد الباحث في ذلك على كتابة شذرية من ناحية، وكتابة مسرحية في شكل مقامة من ناحية أخرى. ويعني هذا أن الباحث قد توسل بلغة إبداعية فلسفية حوارية، تعتمد على الحلقات والمجالس الليلية مثل: ليالي ألف ليلة وليلة، مع تشغيل كتابة مسرحية درامية لكتابة نص أرسطو الكوميدي على غرار الكتابات الفلسفية لدى: سقراط، وأفلاطون، ونيتشه...

3- مميزات النقد المسرحي بالمنطقة الشرقية:

يتميز النقد المسرحي بالمنطقة الشرقية بمجموعة من الملاحظات والخصائص والمميزات التي يمكن حصرها في الاستنتاجات التالية:

- يلاحظ أن النقد المسرحي بالجهة الشرقية غير قادر على مواكبة جميع النصوص والعروض المسرحية التي تعرض بهذه المنطقة بصفة خاصة، وبالبلاد بصفة عامة؛ نظرا لقلة النقاد المسرحيين بالجهة، والذين يعدون على الأصابع، فمنهم: مصطفى رمضاني، والبشير القمري، وعبد الكريم برشيد، ونجيب العوفي، وجميل حمداوي، ومحمد جلال أعراب، وجمال الدين الخضيري، وحياة خطابي،...
- يمكن الحديث عن جيلين من النقاد المسرحيين بالجهة الشرقية، جيل الأساتذة الرواد، كمصطفى رمضاني، وعبد الكريم برشيد، ونجيب العوفي، والبشير القمري... وجيل التلامذة، كجميل حمداوي، ومحمد جلال أعراب، ومحمد قيسامي، وجمال الدين الخضيري، وحياة خطابي...
- يلاحظ أن النقد المسرحي بالجهة الشرقية خاضعا للمناهج التقليدية في مقاربة النص الأدبي فهما وتفكيكا، إذ يغلب عليه المنهج التاريخي، والمنهج الإقليمي، والمنهج الفني، ومنهج الظواهر والقضايا، والمنهج البيبليوغرافي... ومن ثم، يلاحظ غياب للمناهج المعاصرة ومناهج مابعد الحداثة ، كالتفكيكية، والسيميائيات البصرية والذاتية، والنقد الثقافي، والنقد النسوي، والنقد التاريخي الجديد، والنقد الإيكولوجي، والنقد الجنسي، والنقد التكويني، ونقد القراءة والتقبل...على الرغم من وجود مقالات ودراسات حداثية منشورة أو غير منشورة، ولكنها إلى حد الآن لم تنشر في شكل كتب ومؤلفات.
- يلاحظ على مستوى التراكم والإنتاج في مجال النقد المسرحي أن جميل حمداوي أكثر إنتاجا بالمنطقة الشرقية في مجال النقد المسرحي بتسعة كتب، يتبعه في ذلك مصطفى رمضاني بسبعة كتب، وعبد الكريم برشيد، وبشير القمري، ومحمد جلال أعراب، ومحمد قيسامي، ولحسن قناني، وحياة خطابي...
- تعد المنطقة الشرقية مهد النظريات المسرحية أو ما يسمى بالتنظير المسرحي، فهناك أربع نظريات رئيسة، وهي: النظرية الاحتفالية مع عبد الكريم برشيد، ونظرية النقد والشهادة مع محمد مسكين، ونظرية الكوميديا الصادمة مع لحسن قناني، والنظرية الإسلامية مع جميل حمداوي...
- يعد جميل حمداوي أول من صنف كتابا نقديا في المسرح الأمازيغي سنة 2009م، ليس في الجهة الشرقية فقط، بل في منطقة تامازغا بصفة عامة.
- إذا كان أغلب نقاد المنطقة الشرقية قد اهتموا بنقد المسرح العربي، فإن جميل حمداوي وجمال الدين الخضيري قد اهتما بالمسرح العربي والمسرح الأمازيغي كليهما.
- إذا كان مصطفى رمضاني مؤسس المسرح الجامعي بوجدة سنة 1992م، فإن جميل حمداوي وجمال الدين الخضيري من مؤسسي مختبر الوطني للمسرح الأمازيغي سنة 2012م.
- إذا كان أغلب نقاد الجهة الشرقية قد

نشروا مؤلفاتهم بالمغرب، فإن هناك من نشر كتبه النقدية خارج الوطن، كمصطفى رمضاني الذي نشر كتابه: **«قضايا المسرح الاحتفالي»** بسورية، وجميل حمداوي الذي نشر كتابه: **«الإخراج المسرحي»** بالإمارات العربية المتحدة، ونشر كتابه: **«السينوغرافيا المسرحية»** بمصر، وعبد الكريم برشيد الذي نشر كتابه: **«الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة»** بليبيا...

- إذا كان حسن المنيعي هو المؤسس الفعلي للنقد المسرحي بالمغرب الأوسط، فإن مصطفى رمضاني هو المؤسس الحقيقي للمدرسة النقدية العربية بالجهة الشرقية. في حين، يعد جميل حمداوي هو المؤسس الحقيقي للمدرسة النقدية الأمازيغية بمنطقة الريف، بينما يعد عبد الكريم برشيد هو المؤسس الفعلي للنقد التنظيري في المغرب بصفة عامة.

خلاصات واستنتاجات:

تلكم-إذاً- نظرة مقتضبة حول مناهج النقد المسرحي بالمنطقة الشرقية من المغرب، وقد رأينا أن هذا النقد قد واكب جل ما تم تقديمه في هذه المنطقة من نصوص مؤلفة، وعروض ركحية، ونظريات درامية، وذلك بالقراءة والتحليل والتقويم والتوجيه. وقد استخدم في ذلك مجموعة من المناهج والمقاربات النقدية، كالمنهج التاريخي، ومنهج القضايا والظواهر، والمنهج الفني، والمنهج البيبليوغرافي، والمنهج السوسيولوجي، والمنهج البويطيقي، والمنهج التنظيري، والمنهج الإقليمي...وما يزال الإنتاج النقدي في مجال المسرح بالمنطقة الشرقية قليلا بالمقارنة مع الإنتاجات الإبداعية والفكرية الأخرى، بل يمكن القول: إن عدد نقاد المسرح يعدون على الأصابع. كما أن هؤلاء النقاد لم يبتعدوا كثيرا عن المناهج النقدية التقليدية، كالمنهج التاريخي، والمنهج الموضوعاتي، والمنهج الفني، والمنهج الإقليمي، والمنهج الاجتماعي، ومنهج الظواهر والقضايا... ولم يجربوا بعد مناهج أخرى أكثر حداثة وتجديدا وراهنية في مصنفات وكتب، مثل: مناهج ما بعد الحداثة (النقد الثقافي- التاريخانية الجديدة - النقد النسوي - النقد البيئي - النقد الجنسي - النقد التفكيكي - النقد التأويلي....)، أو مناهج العلامات السيميائية (سيميائيات الفعل - سيميائيات الأهواء - سيميائيات الكلام - سيميائيات المرئي...)، ومناهج السياق (التداوليات - نظرية أفعال الكلام - نظرية الاتساق والانسجام...)، أو الاستفادة من البلاغة المعاصرة عن طريق استثمار معطيات البلاغة العربية القديمة، وتمثل نظريات البلاغة الغربية الجديدة.

الهوامش:

-1 د. عباس الجراري: **الأدب المغربي من خلال قضاياه وظواهره**، الجزء الأول، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1978م، ص:9.

-2 د. مصطفى رمضاني: **قضايا المسرح الاحتفالي**، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 1993م.

-3 د. جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي**، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2009م.

-4 د. جميل حمداوي: **مسرح الأطفال بالمغرب**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

-5 د. مصطفى رمضاني: **مسرح عبد الكريم برشيد: التصور والإنجاز**، مطبعة تريفة، بركان، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.

-6 د. محمد جلال أعراب: **خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة**، مطبعة تريفة، بركان، الطبعة الأولى سنة 2009م.

-7 نجيب العوفي: **جدل القراءة**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1980م.

-8 نجيب العوفي: **جدل القراءة**، ص: 86-85.

-9 ابن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

-10 انظر: د.شكري فيصل: **مناهج الدراسة الأدبية**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة 1982م، صص: 183-158.

-11 رضوان أحدادو: **الحركة المسرحية بطنجة**، منشورات المهرجان الوطني الثامن والعشرين لمسرح الهواة بطنجة، الطبعة الأولى سنة 1991م.

-12 د. مصطفى رمضاني: **الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة**، منشورات كلية الآداب، وجدة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1996م.

-13 مصطفى عبد السلام المهماه: **المجتمع الأصيلي والمسرح**، مطبعة التومي، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1975م.

-14 محمد حمداوي: **ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل**، منشورات حركة الطفولة الشعبية، فرع الناظور، مطبعة لمقدم بالناظور، الطبعة الأولى سنة 2007م.

-15 د. حياة خطابي: **التأليف المسرحي بشرق المغرب**، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2012م.

-16 د. حياة خطابي: **التأليف المسرحي بشرق المغرب**، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2012م.

-17 د. حياة خطابي: نفسه، ص: 34.

-18 انظر: مصطفى بغداد: **المسرح المغربي قبل الاستقلال**، منشورات الرهان الأخر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م، صص: 251-219.

-19 عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة 1993م.

-20 عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة**، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، الطبعة الأولى 2010م.

-21 البشير القمري: **النص-العرض في المسرح**، التنوخي للطبع والنشر، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2011م.

-22 البشير القمري: **النص-العرض في المسرح**، ص:8-7.

-23 عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية في أفق التسعينيات، الاحتفالية إلى أين؟**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 1993م.

-24 عبد الكريم برشيد: **المسرح الاحتفالي**، الدار الجماهيرية، ليبيا، الطبعة الأولى سنة 1990م.

-25 عبد الكريم برشيد: **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1985م.

-26 عبد الكريم برشيد: **فلسفة التعييد الاحتفالي**، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2012م.

-27 لحسن قناني: **الكوميديا الصادمة**، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

-28 لحسن قناني: نفسه، ص:106.

-29 د. عبد الرحمن طنكول: **الأدب المغربي الحديث**، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1984م، صص:120-91.

-30 د. مصطفى رمضاني ويحيى قاسمي: **ببليوغرافيا المسرح المغربي**، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2003م.

-31 محمد حمداوي: **ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل**، منشورات حركة الطفولة الشعبية، فرع الناظور، مطبعة لمقدم بالناظور، الطبعة الأولى سنة 2007م.

-32 د. جميل حمداوي: **ببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

-33 بشير القمري: في **التحليل الدراماتورجي**، سلسلة شراع، طنجة، المغرب، العدد: 32، سنة 1998م.

-34 د. جميل حمداوي: **مسرح الطفل بين التأليف والإخراج**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

-35 د. جميل حمداوي: **الإخراج المسرحي**، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى سنة 2011م.

-36 د. جميل حمداوي: **مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلم «عقلتي على عادل؟»:
نقد للمجتمع بدون خطابات زاعقة

■ عبد الكريم واكريم

يحكي فيلم «عقلتي على عادل؟» مسار وحياة عادل منذ الطفولة وحتى الشباب، هوالذي ينشأ في حي شعبي بالدار البيضاء، مليئ بالحركة والهرج في كنف أب وأم لم يكونا يوما في وفاق تام، أو على الأقل هذا ماتوحي به أحداث الفيلم، وما أن يصل عادل إلى سن الشباب حتى يقرر اللحاق بأخيه الأكبر المستقر بإيطاليا، والذي تبدو عليه مظاهر الرفاه واليُسر، عند زياراته السنوية الصيفية للمغرب. لكن محاولات عادل للوصول إلى إيطاليا تفشل أول الأمر، وحينما يتمكن من الوصول إليها أخيرا لن يجد ماكان يتمناه ويتخيله من حياة الرفاهية والعيش الرغيد.

هذا هو ملخص حكاية فيلم «عقلتي على عادل؟»، لكن اختزال الفيلم في هذه الحكاية فقط ظلم له وإجحاف في حقه إذ أن السرد الفيلمي الجيد لزين الدين أضاف لهذه الحكاية وجعلها تحمل خطابا وأفكارا مبثوثة في ثناياها بفنية وذكاء.

فقد إنتهج محمد زين الدين في فيلمه «عقلتي على عادل؟» سردا يعتمد على الإستمرارية والقطيعة في نفس الآن، ليختتم في الأخير بشكل دائري يضم كل أحداث الفيلم في دائرة تحيل على أن ماجرى يتواصل ويتكرر باستمرار..

ويمكن لنا أن نفرق في فيلم «واش عقلتي على عادل؟» بين جزءين مختلفين وكأننا أمام فيلمين في واحد، الجزء المصور في المغرب والآخر المصور في إيطاليا. فليست الفضاءات فقط هي المختلفة لكن طريقة التصوير أيضا ،..إذ أن الجزء المصور في إيطاليا صور بطريقة «ستيدي كام»*، وهكذا جاءت المشاهد المصورة هناك منسابة وسلسة تتماشى مع أسلوب الحياة الأوروبي. في حين أن حركة الكاميرا كانت في الجزء المصور بالمغرب أكثر عصبية، إذ كانت كل المشاهد مصورة بكاميرا محمولة على الكتف لتنقل ذلك القلق الذي ينتاب الشخصوص في وطنها الأم. ولو لم تكن تلك الطريقة وذلك الشكل الدائري الذي تحدثنا عنه الذي يجمع جزأي الفيلم لظهرا وكأنهما متنافران...

بالفيلم بياضات ونوعا من القفزات على أحداث بعينها خصوصا مابين لحظات طفولة ونضج ورجولة وشباب عادل، إذ بعد أن يُعرفنا المخرج ببعض هذه اللحظات في الطفولة -التي يمتزج فيها الشغب الطفولي بلعبه ومرحه مع إشارة إلى نوع من عدم الإستقرار في حياة عادل الأسرية كون أبيه سكيرا مدمنا وكون الخلاف المستمر الذي يصل إلى حد القطيعة بين الأم والأب- نجده (المخرج) ينتقل بنا فجأة إلى مشهد لعادل وهو شاب وقد عاد من رحلة سريعة وفاشلة كاد أن يصل عبرها إلى إيطاليا، ليلتقي بعد ذلك بصديقه الذي يأويه لليلة واحدة في محل أخيه السلفي بائع الدجاج...

ثم بعد ذلك هناك قفزة أو بياض آخر في السرد الفيلمي، حيث نجد عادل وقد استقر بإيطاليا مع أخيه الذي أنهكه المرض بعد أن كنا قد رأيناه متمتعا بصحته في المغرب. لكن زين الدين يكون قد مهد لهذا المرض بإشارات أوحت للمشاهد أن لديه ميولات جنسية مختلفة.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

وقد جاءت هذه البياضات مقصودة من طرف المخرج، إحتراما لذكاء المشاهد ، وحتى يترك له نوعا من الحرية ليتفاعل ويتحاور مع أحداث وأسلوب وشخصيات الفيلم و«يصنع» أو يكمل «فيلمه» الخاص في ذهنه بعد عملية المشاهدة.

وينتهي الفيلم بشكل دائري من نفس النقطة والفضاء الذي إنطلق منهما، حيث يلتجأ صديق عادل هربا من جحيم المدينة وقسوتها إلى فضاء البراءة الأول، لنرى على مقربة منه أطفالا آخرين في نفس ذلك الشاطىء الذي انطلق منه عادل وصديقه وهم يلعبون في نفس المكان الذي تُخلط فيه الألوان التي مازالت على طبيعتها الأولى ولم تُلوث بعد برمادية المجتمع القابع والمتربص ببراءتها ونصاعتها خلف الأسوار، وحيث الألوان مازالت على طبيعتها لم تُلوث بعد، وكأنه يريد أن يوحي لنا بأنه المصير نفسه الذي ينتظرهم. هي مرحلة الطفولة التي يبدأ بها المخرج فيلمه، ليعود إليها في الأخير، والتي تظل بالمناسبة مفتوحة ومتكررة في دائريتها، والأطفال يصعدون نفس الأدراج ليعلن جينيريك النهاية في نفس الآن إنتهاء الفيلم واستمرارية مايحدث إلى مالا نهاية.

وكأن زين الدين في فيلمه هذا لا يكتفي فقط بالإشارة إلى مكمن الداء بل يحاول التلميح بفنية عالية ودون إطناب في الصورة أو في الحوار بخطابات زاعقة، إلى أن إصلاح المجتمع يبدأ من الأساس ومنذ الطفولة التي يجب أن تُترك محتفظة بألوانها الناصعة، لتؤسس لإنسان سوي وبناء لنفسه ولمجتمعه. وحتى عملية خلط هذه الألوان (التربية) يجب أن تتم بحذر حتى تنتج عنها ألوان أخرى أكثر نصاعة وجمالا في المستقبل..

لكن تظل الملاحظة الوحيدة التي يمكن الإشارة إليها في فيلم «عقلتي على عادل؟»، هي المتعلقة بتلك الصورة الكاريكاتورية التي ظهرت بها شخصية السلفي أخ صديق عادل، ويبدو أن مثل هذه الصور الكاريكاتورية والسطحية مازالت تعم الكثير من الأفلام المغربية التي تحاول الإقتراب من شخصية «الإسلامي المتطرف» ونقدها دون أن تحاول فهمها والغوص في نفسيتها ومعرفة الأسباب الإجتماعية والنفسية المكونة لها والتي دفعتها لتصير على ماهي عليه...

على العموم، فبفيلم محمد زين الدين الثاني هذا بعد «يقظة» تكون السينما المغربية قد ربحت تجربة أخرى مهمة من ضمن تجارب أخرى ستغني مسار هذه السينما.

ملصق فيلم «عُقلتِ على عادل»

* طريقة التصوير «ستيدي كام»: هي التي تكون فيها الكاميرا محمولة بجهاز مربوط بجسد المصور فأينما إلتفت أو تحرك، تلتفت وتتحرك معه الكاميرا. وقد إستُعملت هذه الطريقة لأول مرة في فيلم «إشراق» لستانلي كوبريك سنة 1980.

د. الوارث الحسن

البعد النفسي والذاتي في الإبداع الشعري بين التحديث والتأصيل

تمهيدا لمناقشة هذا الموضوع، وتمهيدا بالتالي للحديث عن علاقة النفس بالنص الأدبي (الإبداع)، لابد من الإشارة إلى هذه العلاقة من منظور نقدي وبلاغي. ونستهل هذه الإشارة بالقول بأن هذا الموضوع قد شكل ميدانا فسيحا في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة منها والحديثة، واحتوى العديد من الآراء من جانب الشرح والتفسير.

وفي هذا الصدد، اهتم النقاد القدامى كثيرا بدراسةعلاقة النص الأدبي بنفسية صاحبه من خلال «البحث في صحة المعاني أو فسادها في الدلالة على حالة الشاعر وملاءمتها لمزاجه وطبعه، وفي العناية بتقويم المحسنات وأساليب الجمال الفني»(1).

وهكذا، روي عن يونس بن حبيب قوله: «كفاك من الشعراء أربعة امرؤ القيس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهيرا إذا رغب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب»(2). وهذا يفيد في القول، بأن اختلاف الإنتاج الأدبي له علاقة وطيدة بتباين الأمزجة والطباع. كما يفيد، في القول أيضا، بأن الفروق في تركيب البنية النفسية للشعراء له دور مهم في الاستجابة لدوافع الرغبة والنفور من جهة ودواعي التميز والتفرد. وكان عبد القاهر الجرجاني قد أشار إلى هذا الاختلاف في قيمة الإنتاج الشعري، وذهب إلى القول بأن الشاعر «قد يكون في المديح أشعر منه في المراثي، وفي الغزل واللهو والصيد أنفذ منه في الحكم والآداب»(3).

وكانت أوضح إشارة نقدية إلى علاقة الأساليب الأدبية والبلاغية بنفسية مستعمليها، هي التي سجلها ابن قتيبة، في كتابه (الشعر والشعراء)، والتي اعتبر فيها «أن للشعر تارات (اوقات) يبعد فيها قريبة ويستعصب فيها رُيّضه، وللشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه، ويسمع فيها أبُهن منها أول الليل [...] ومنها صدر النهار [...] ومنها الخلوة[...]»(4). كما عبر غيره من النقاد من بعده، على علاقة البنية النفسية للشاعر بالأساليب الأدبية وربطوها بالعملية الإبداعية ربطا وثيقا. وهكذا يقول القاضي الجرجاني: «ثم تجد الرجل منها (في القبيلة) شاعرا مفلقا، وابن عمهن وجار جنبه ولصيق طنبه بكئا مفحما، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفطنة؟ وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالأعمار ولا يتصف بها دهر دون دهر»(5). ثم يضيف «والقوم يختلفون في الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيرهن وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق»(6). وأكد عبد القاهر الجرجاني من جهته هذه العلاقة، معتقدا أن العملية التعبيرية الفنية تتحكم فيها أمور غيبية تعلق بالعقل والنفس، وهي التي تهدي المتلقي إلى إدراك المعاني الدلالية الخفية وقال: «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء من حيث اللفظ فيقول، حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أن ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، أو إلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقترحه العقل في زناده»(7)، ثم أضاف عبد القاهر الجرجاني إلى أن معرفة هذه المعاني صعب المنال، لأنها معان خفية، «لا تبصرها إلا ذوو الاذهان الصافية والعقول النافذة، والطباع السليمة والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب»(8). وقال الجرجاني في موضع آخر مؤكدا السابق و«اعلم انه لا يصادف القول في هذا الباب موقف من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلا وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام فيجد الأريحة تارة ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجبته عجب، وغذا نبهته لموضع المزية انتبه»(9).

وقد قفا هذا النهج كثير من النقاد التابعين مثل: ابن طباطبا العلوي (ت، 322هـ) وقدامة بن جعفر (ت 337هـ)، والحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ)، وعلي بن عيسى الرماني (ت 384هـ)، ويوسف السكاكي (ت 626هـ)، وضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ)، وحازم القرطاجني (ت 684هـ) وغيرهم... ممن تنبهوا إلى العلاقة بين النص الأدبي، ومزاج وطباع المبدع له.

وبناء عليه، يمكن القول إن القدامى من النقاد والبلاغيين يعنون بالقضايا النفسية في علاقتها بالأساليب الأدبية من الناحية الفطرية وأن غايتهم لا تخرج عن كونها إشارات وملاحظات مقتضبة تعكس خلاصة تجارب الناقد والبليغ وخبرتهما. واهتمت دراساتهم أساسا بمعرفة أحاسيس الشعراء وانفعالات مشاعرهم وتحديد المؤثرات البيئية والاجتماعية التي توجه سلوكهم وميولاتهم الفطرية والغريزية، ووصف تعاملهم مع الألفاظ بأوصاف تنسجم وطبيعة كل منهم» أكثر من أي شيء. ومن ثمة أيضا ، كان عنترة بن شداد عندهم مثلا: فارس شجاع، وشاعر مجيد، سهل الألفاظ، رقيق المعاني، على حسب ما يقتضيه كل غرض... وزهيرمثلا، قاض حكيم، وشاعر فحل، يضع اللفظة موضعها، ويجمع كثير من المعنى في قليل المنطق.... وباختصار، فقد ركز النقاد والبلاغيون القادى في دراستهم لهذه الظاهرة على نقطتين رئيسيتين:

الأولى: معرفة البواعث التكوينية التي دفعت القول الشعري إلى الظهور، وبالتالي معرفة الأسس الفعالة، والمؤثرات العامة التي تكمن وراء كل عمل أدبي، في إطار العلاقة بين الشعور الداخلي والتجارب اليومية والممارسة الفنية وخاصة فيما يتعلق بمعرفة قدرة الشاعر على جعل النتاج الأدبي نوعا من التعويض ينحاز إليه كلما أحس بالنقص (نفسي، أو جسماني، أو اجتماعي)، له انعكاس سلبي على طبيعة حياته اليومية.

والثانية: معرفة الأحوال التي تقف وراء تأثير الأساليب التعبيرية في المتلقي (الرسالة)، إذ كثيرا ما اتجه النقاد والبلاغيون وخاصة في دراسة الصور الشعرية والأساليب التعبيرية، المباشرة منها وغير المباشرة(10) إلى إبراز دورهما النفسي، ومدى قيمتها الدلالية الوجدانية وتأثيرها في المتلقي.

وأخيرا فقد ركز النقاد العرب القدامى في دراستهم لهذه الظاهرة على ثلاثة عناصر، هي: المبدع، الرسالة، المتلقي.

وإذا انتقلنا إلى الدراسات العربية الحديثة في هذا المجال(11)، فإننا نجد عباس محمود العقاد في طليعة الدارسين الذين ناصروا الاتجاه النفسي في الدراسات الأدبية، وأكدوا على وجود علاقة وطيدة بين الأدب عموما، ومبدعه من الناحية النفسية. بل لقد تأثر العقاد بمناهج ونظريات مدرسة التحليل النفسي الحديثة واعتبرها «أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب، ونقد التراجم، ونقد الدعوات الفكرية جمعاء، لأن العلم بنفس الأدبي أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس، من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه، وليس من عرفنا بنفس الأديب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبواعث الفنية التي تميل به من أسلوب إلى أسلوب»(12).

وهكذا اقتنع العقاد بوجود علاقة وطيدة بين العوامل البيولوجية والسيكولوجية للشاعر أو الأديب... والعملية التعبيرية خصوصا أو النص الأدبي عموما، كما في قوله مثلا: «لا تعوزنا الأدلة على اختلاف أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره، فإن أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقي في روعك الظنة القوية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في سلامة أعصابه، واعتدال صوابه، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه»(13)، ثم أضاف: «وكل ما نعلمه من نحافه وتقزز حسه، وشيخوخته الباكرة، وتغير منظره، واسترساله في الوجوم، واختلاج مشيته، وموت أولاده، وطيرته ونزقه وشهوانيته الظاهرة في تشبيهه وهجائه، وإسرافه في لهوه ولذاته، ثم كل ما نطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس، قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلاف الأعصاب وشذوذ الاطوار، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ»(14).

وهكذا، وجد العقاد أن اختلال أعصاب ابن الرومي، كان له الدور الفعال في إبداعه الشعري، وبالتالي، فإن واقع الشاعر وشعره شيء واحد عند العقاد، «فموضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته»(15).

وقد أكد أمين الخولي من جهته وجود صلة وثيقة بين النص الأدبي وصوره وأسلوبه، بل ومختلف تعابيره من جهة ونفسية مبدعه من جهة ثانية، فحث الدارسين والباحثين على الاهتمام بعلم النفس لتحليل الجوانب النفسية، بل ومختلف الوقائع والأحداث التي رافقت شخصية المبدع، عن طريق «وصل الأديب بأدبه، بحيث نفهم الأدب بشخصية صاحبه، كما نفهم شخصية الأديب بآثاره الفنية»(16).

وبناء على ذلك، تركزت أعمال الخولي في هذا الشأن على دراسة التكوين الداخلي للمبدع، ومعرفة سلوكه الخارجي، ومختلف تصرفاته، التي تظهر بين الفينة والأخرى في إنتاجه الأدبي، عبر ثنايا الأسلوب(17).

وقد ساند محمد خلف الله تلك الآراء، لكنه دعا إلى دراسة النصوص الأدبية أو الأدب بشكل عام، انطلاقا من مناهج النقد الأدبي القديم، مبديا في هذا الصدد إعجابه وتأثره، بنظرية عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن، ومعتبرا إياها جزءا «من تفكير سيكولوجي أعم، يطبع كتاب الأسرار بطابعه، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون (الفحص الباطني)، وذلك ان تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند قراءته وبعدها، وتتأمل ما يعروك من الهمزة والارتياح والطرب والاستحسان، ويحاول ان تفكر في مصادر هذا الإحساس»(18). ثم أكد على أنه من الممكن الاستفادة من نظرية الجرجاني النفسية عن طريق توظيف منهاجها واستغلال أفكارها، لتغذو نظرية حديثة «تنهض بما لم يفطن إليه من نواحي النظرية الأدبية، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس، تعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية [...] منتفعة في ذلك بنتائج الدراسات الأدبية الحديثة، وبما وصلت إليه الفروع الإنشائية المختلفة التي تمت إلى الأدب والفن بأوثق الصلات»(19).

وكتب مستنتجا: «والواقع أن ميدان التحليل النفسي من أخصب ميادين علم النفس، من جهة علاقاته الأدبية، فإن تنقيبه في أعماق النفس الخفية، يقفه وجها لوجه أمام طائفة من المعضلات التي شغلت باحثي الأدب قرونا، ولا تزال تشغلهم»(20).

هكذا دعا محمد خلف الله إلى تبني التحليل النفسي لدراسة الأدب وفنونه بل ودراسة طبيعة الشعر وأغراضه وأساليبه التعبيرية(21).

ولم يخرج محمد النويهي، عن سابقيه في أفكارهم ومناهجهم التطبيقية. وجاءت تفسيراته لهذه العلاقة من خلال دراساته النفسية والبيولوجية لشخصية بعض الشعراء من مثل: ابن الرومي(22) وبشار بن برد، وأبي نواس، انطلاقا من استكشاف العوامل المؤثرة في شخصيتهم وبعض مظاهر سلوكهم، من خلال أشعارهم و طريقة كتاباتهم وأخبارهم، معتمدا في كل ذلك على مناهج نفسية حديثة مختلفة، حيث أكد قوله:

«فإنني لم أتبع فرويد هذا الاتباع المذهبي الضيق [...] وإنما تخيرت من شتى الفلسفات النفسية الحديثة الأخرى ما رأيته نافعا في شرح موضوعي الخاص الذي تناولته»(23).

وقد علق أحمد كمال زكي على آراء محمد النويهي في كتابه (شخصية بشار)(24) وقال: «والكتاب في جملته جاء مظاهرة للتأثير الاجتماعي في الشاعر العظيم»(25).

في حين انتهى محمد النويهي في كتابه الثاني (نفسية أبي نواس) إلى أن هذا الشاعر الذي في رأيه « ولد رقيق التكوين، مشحوذ الأعصاب، بالغ الحساسية، وإلا لم يكن الشاعر الذي نعرفه في حدة شعوره، وسرعة تأثره، ودقة استجابته الشعرية لمؤثرات حياته. ومثل هذا الطفل المستوفز الإحساس يكون عظيم التأثر بأحداث طفولته. فصفحة نفسه غشاء بالغ الرقة تنطبع عليه تجاربه العاطفية انطباعا عميقا، وتهز كيانه هزا عنيفا»(26)، كان يجد في شرب الخمر، و«ارتشافها، ارتضاء لشهوته تلك»(27)، ومحو آثار فقدانه لحنان الأبوة والأمومة (28)، وبالتالي «عجز عن التخلص منها (الخمرة) طوال حياته»(29)، فأقر أن حاجة أبي نواس للخمرة هو كحاجة الطفل نحو أمه وأبيه، وبالتالي رأى أن هذا الشاعر كان يعاني من عقدة نفسية رافقته في نشأته وتربيته الأولى، وتجسدت بجلاء في شذوذه الجنسي(30).

هكذا أثبت محمد النويهي بدوره نجاعة التحليل النفسي الحديث في الكشف عن مختلف البواعث التكوينية التي دفعت الشعر إلى الظهور، وبالأسس الفعالة التي تكمن وراء كل عمل أدبي قام به الشاعر أو الأديب.

وبناء على هذه الآراء والدراسات يلاحظ بجلاء ولا شك، تأثر الدراسين العرب المحدثين بمناهج النظريات النقدية القديمة من جهة وبمناهج التحليل النفسي للدراسات الغربية -علم النفس- من جهة ثانية، واتفاقهم جميعا في القول بأن الشعر كمعطى تعبيري أسلوبي، لا يمكن فصله بأي حال من الأحوال بالبواعث التكوينية والعوامل المؤثرة في شخصية الشاعر، وبأن الشعر بمختلف أساليبه التعبيرية لا يمكن فهمه وتبين ملامحه إلا بالرجوع إلى واقع الشاعر، إيمانا منهم بأن الشاعر ليس سوى نتيجة لهذا الواقع، ومرآة عاكسة له. وبعبارة أدق، يعكس هذا الاتجاه، إيمانهم بأن فهم النص الأدبي، ومختلف أساليبه لا يبدأ من الشعر، بل يبدأ من واقع الشاعر. ومن ثم، جاءت محاولات هؤلاء الدارسين لتحديد خصائص وملامح علاقة الأدب عامة أو الشعر خاصة بنفسية صاحبه، وواقعه المعاش، وكأنها خاضعة لهذه النظرة، أي أنها تخدم أولا وقبل كل شيء فكرة العلاقة الحتمية والبديهية، بين هذا النص وحياة صاحبه.

الهوامش:

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إبراهيم طه، ص: 72.
(2) العمدة، 1/204 .
(3) الرسالة الشافية، عبد القاهر الجرجاني، ص: 126.
(4) الشعر والشعراء، 87-1/86.
(5) الوساطة، القاضي الجرجانين ص : 16.
(6) نفسه، ص / 18-17.
(7) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص: 3.
(8) نفسه، ص: 50.
(9) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 279.
(10) ونقصد بالأساليب المباشرة، أساليب علم المعاني، الطلبية منها وغير الطلبية، وبالأساليب غير المباشرة، المحسنات البيانية والصور البديعية.
(11) ونود ان نذكر في هذا الإطار، أن الدراسات العربية الحديثة، لا تزال متكئة اتكاء كاملا على ما أنتجه الغربيون. ويكفي ان نذكر، علم النفس واستغلاله في دراسة الفن عامة خاصة من طرف: فرويد Sigmond Freud وجاستون باشلار Gaston Bachelard وشار مورون Charles Mouron، وغيرهم...
(12) دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، عباس محمود العقاد، ص: 113-112.
(13) ابن الرومي، عباس محمود العقاد، ص: 101.
(14) نفسه، ص: 101.
(15) نفسه، ص: 12.
(16) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، ص: 332.
(17) راجع نفس المصدر، ص: 327 وما بعدها.
(18) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله، ص: 135.
(19) نفسه، ص: 138.
(20) نفسه، ص: 22.
(21) راجع: المرجع نفسه، ص: 76، وما بعدها.
(22) راجع تعليق أحمد كمال زكي في كتابه: النقد الأدبي الحديث، ص: 184، حول ما جاء به النويهي من آراء في تحليل شخصية ابن الرومي. وانظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، ص: 173.
(23) نفسية أبي نواس، محمد النويهي، ص: 185.
(24) راجع: شخصية بشار، محمد النويهي.
(25) النقد الأدبي الحديث، كمال أحمد زكي، ص: 184.
(26) نفسية أبي نواس، محمد النويهي، ص: 79.
(27) نفسه، ص: 46.
(28) نفسه، ص: 80.
(29) نفسه: ص: 52.
(30) راجع نفس المصدر، ص: 55.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

محمد الدوهو

المحكي واستراتيجية الممكن
في قصة «الرجل الحافي» لمحمد الدغمومي(1)

كل حكاية تنهض في استراتيجيتها السردية والخطابية على ميثاق تلقي بين الراوي والمروي له. الراوي يحكي قصة يحكمها منطق الممكن المحكوم بدوره بمبدأ السببية. يحدث ما يحدث في الحكاية لأن ما يحدث محكوم بأسباب تحكمها غاية. لكن ما يحدث هو ناتج عن صراع بين شخوص المحكي لإنتاج معنى يصب في نهاية المطاف في مقصدية المؤلف، أي أن المحكي يخضع لاستراتيجية سردية محكومة باستراتيجية خطابية تكشف في نهاية المطاف عن المؤلف كميتا-معرفة – التلفظ (2).

أين تتجلى ميتا-معرفة التلفظ باعتبارها تحيل إلى المؤلف-الكاتب؟. إنها تتجلى أولا في الاستراتيجية السردية المتمثلة في اشتغاله السيميائي على هذه المتوالية السردية الكبرى.

مرحلة الاحتمال –المرور إلى الفعل- التحول. (3).الانتقال من مرحلة الاحتمال إلى الفعل محكوم هو بمنطق الممكن، ورهانات السرد المحكومة بمبدأ الانتقاء الذي بموجبه ينتقي المؤلف إمكانية سردية من الامكانيات ليؤثث بها الراوي الكون الحكائي الذي يحكيه.

الحكي محكوم بمنطق الممكن وهذا الأخير محكوم بدوره بمقصدية الراوي واستراتيجية خطابه.ويمكن فهم كلتا الاستراتيجيتين من خلال الصراع القائم بين البرامج السردية وتحديدا برنامج الذات العامل والعامل المعاكس، إذ يكشف المؤلف للقارئ عن ميله لأحد البرنامجين وبالتالي الانتصار لقيم على قيم أخرى.

تنهض استراتيجية الحكي في قصة «الرجل الحافي» على مَسرحة الممكن. بدل أن يختار الراوي إمكانية سردية واحدة، ويعمل على تسريدها في قصة يحكمها الصراع، يعمل على ربط حالة اللاتوازن في المحكي برهانات السرد المتنوعة.

ميثاق التلقي بين الراوي والمروي له محكوم باستراتيجية سردية تدفع بالمروي له إلى ترهين ميثاق إعادة قراءة المحكي وتفكيك شفراته التي تختزنها الممكنات –المحكيات التي يطرحها الراوي. لكن ما هي الحكاية التي تشكل بؤرة سردية لكل هذه المحكيات – الامكانيات؟.

للجواب عن السؤال لا بد من العودة إلى عتبة النص المركزية -العنوان- ذلك أن ميثاق التلقي بين المؤلف والقارئ ينبني على المزج بين جنسيين أدبيين-القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا. فيما يتعلق بالقصة القصيرة جدا بطلها هو الرجل الحافي أما القصة القصيرة جدا فبطلها السيد «سين» النكرة. في كلتا الحالتين هنا سمة Séme مشتركة بين القصتين تؤثث هوية البطل: النكرة. من يكون بطل القصة؟ إنه هذا الرجل الحافي، السيد سين النكرة الذي يختزل الراوي قصته قائلا: «.. أخيرا وصل السيد س إلى مكان وظيفته دون حذاء».(ص225).

يختزل الراوي في هذا المحكي القصصي القصير جدا حالة لاتوازن في المحكي تختزلها حالة الانفصال عن موضوع قيمة الحذاء. لكن ما يثير الانتباه في الحكاية هو غرابة الموقف، إذ كيف يمكن لموظف أن يتنقل من مكان إلى مكان له سلطته الرمزية -الوظيفة- وأن يصل إليه دون حذاء. إنها حالة تثير الشفقة والضحك في الآن نفسه.

لكن من هو العامل المسؤول عن هذه الحالة؟. للإجابة على السؤال لابد من استحضار ميثاق التلقي بين الراوي والمروي له. ما يهم الراوي هو «فقط ما حدث؟ ولا يهمه «لماذا حدث ما يحدث». لماذا؟ «لأن السيد «س» وحده المؤهل لكي يجيب عن كل الأسئلة».

بدلا من ان أن يوجه الراوي المحكي طبقا لإمكانية سردية يترك الراوي القارئ جميع الاحتمالات واردة في ذهن القارئ. متحولا بذلك إلى كاتب من الدرجة الثانية بحكم أن ممكنات السرد التي تشكل رهانات ممكنة من الرهانات المتعددة لبنية المحكي العميقة يتم طرحها، وبالتالي وكما يصرح الراوي فالاستراتيجية السردية تنهض على ميثاق تلقي تؤثثه لعبة القص التي تتطلب ترك الاحتمالات واردة في ذهن القارئ.

-بنية الحكي ومنطق الاحتمالات

ما هي هذه الاحتمالات السردية؟. للجواب على السؤال لابد أولا من إعادة تفكيك بينة المحكي انطلاقا من بيته العميقة التي تطرح حالة وجودية يختزلها المحكي القصصي القصير جدا «وأخير وصل السيد «سين» إلى مكان وظيفته دون حذاء»(ص225). ما يلاحظه القارئ أن البنية العميقة للمحكي تتمفصل على حالتين حالة الاتصال وامتلاك الحذاء ثم حالة الانفصال عن الحذاء. بدلا من أن يسترد السيد سين حذاءه، نراه يفقده.

الفقدان سمة وجودية ملازمة للسيد «سين».

يعطي الراوي عدة أجوبة تبحث عن سبب فقدان الحذاء، إلا أنها أجوبة تجعل من العامل المعاكس عاملا متعددا وللقارئ أن يختار وينتقي إمكانية من الإمكانيات التسعة التي تؤثث في العمق توليفات البنية العميقة للحكاية. إذ أن جدل الحرمان والتملك محكوم برهانات سيميائية عميقة. وهذا يعني أن القارئ أمام جدلية عميقة تؤثث في الخفاء نسق الراوي الذي يربط النتيجة بالمسببات.ذلك أن اختيار إمكانية من الإمكانيات التي يطرحها الراوي على قارئه في تبيان فقدان الحذاء ستجعل المحكي يتخذ مسارا سرديا إن على مستوى البرمجة الزمنية والفضائية لأحداث المحكي وكذا مقصدية المحكي. لكن ما يثر الانتباه في هذه الإمكانيات والاحتمالات كونها، وكما سلف الذكر، تتحول إلى محكيات تضمر أكثر مما تظهر. لنلق نظرة عجلى على هذه الامكانيات السردية.

-الإمكانية الأولى: والتي كانت ستوجه دفة أحداث المحكي نحو مسار سردي آخر، ويتمثل في شفرة اليومي ومتطلباته المعيشية، وهذه إمكانية ممكنة وواقعية، جعلت بطل القصة يصاب بالنسيان بعد أن لبس ثيابه واستعد لمغادرة شقته. اعترضته زوجته وحاصرته بطلبات أزعجته فاندفع مغادرا ونسي أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينتعل حذاءه. والنتيجة فقد البطل حذاءه نتيجة لضغط الواقع.

-الإمكانية الثانية: ترتبط بشفرة السرعة وما تطرحه من نتائج يلخصها الراوي في إمكانيتين. قد يكون فقدان الحذاء ناجما عن سيارة الأجرة التي ما أن فتح البطل بابها حتى اندفعت بسرعة الرعد ليجد السيد «سين» نفسه أمام إمكانيتين، إما النزول بعيدا عن مكان انخلاع الحذاء وفي هذه الحال سيفقد حذاءه لأن يد أحد المارين تكون قد تملكته، أما الاحتمال الثاني الذي يتولد عن هذه الإمكانية أن يشتري حذاء آخر من أحد المتاجر لكنه لم يخطر بباله احتمال آخر وهو أن يجد المتاجر مغلقة.

-الإمكانية الثالثة وهي غير معقولة ولا يمكن أن تحدث مع السيد سين –مدير إدارة- كأن يكون البطل قد تخفف من حذاءه في سيارة الأجرة فغلبته غفوة،وحين نزل لم يفطن إلا بعد أن ابتعدت السيارة واختفت.

-الإمكانية الرابعة: شفرة السرقة والتواطؤ إذ يمكن أن يكون فقدان الحذاء ناجما عن سرقته من لدن مهووس بسرقة الأحذية بحيلة من الحيل التي انتشرت في شوارع المدينة وفي وسائل النقل العامة وقت الزحام ومع تواطؤ بعض السائقين الماهرين في السرعة والانطلاق المندفع المباغث».

-الإمكانية الخامسة تطرح شفرة المسخ، كما سسدتها رواية «المسخ» La métamor-phose لكافكا. تجسد هذه الإمكانية على مستوى استراتيجية الراوي السردية احتمالا لا هو واقعي ولا هو خيالي لكنه «ممكن في زمن المسخ تتزاحم فيه الكائنات التي يصعب معرفتها إن كانت موجودة أو غير موجودة».

في هذه الإمكانية يفقد البطل حذاءه لسبب أقل ما يمكن القول عنه انه يتسم بطابعه الغرائبي، إذ أن السيد سين بمجرد أن نزل من سيارة الأجرة أحس بنغز وألم في قدميه فنزع حذاءه ليتحسس ما في داخلهما، لم يعثر على أي شئ، ومن باب الاطمئنان كما يقول الراوي ضرب الحذاء بالسارية القريبة لكن مفاجأته كانت كبيرة عندما سمع صراخا وتأوها فارتعب «وسقط الحذاء من يده وسالت منه خيوط دم أسود، فازداد رعبا وهو يرى رؤوس صراصير تنفلت من الحذاء وتستوي واقفة بأجساد أقزام بشرية، فلم يملك إلا الابتعاد مهرولا متخليا عن الحذاء مفضلا السلامة على الندامة». من يجرؤ على المغامرة أمام المسخ؟.

لا يتوقف منطق الممكن السردي عند هذه الحالة بل يتجاوزه نحو احتمال سادس، معقول وغريب، يمتح دلالاته من شفرة النسيان، إذ أن فقدان الحذاء في هذه الإمكانية نابع من احتمال عام ينم عن حمق بعض البشر الذين يركبون سيارة أجرة وينسون حمل محفظة نقودهم أو يكتشفون حين يصلون إلى أنهم سرقوا، وأن يد السائق تمسك بخناقهم وبربطة أعناقهم، فيصير، كما يقول الراوي، السائق والراكب متصارعين بالأقدام والاحدية. ليختلط المعقول بالغريب وهو حذا بالسيد سين إلى ان يضرب السائق بحذائه ويصيبه بنزيف ليضطر إلى الهروب «مفضلا السلامة على أن يجر إلى ضيافة الشرطة التي امتلأت معتقلاتها بالأحذية من مختلف الأشكال والأحجام». النسيان يولد الصراع والصراع يولد الهروب خوفا من السلطة.

أما الاحتمال السابع فيستحضر شفرة الاحتجاج ليربط النتيجة بالسبب، إذ أن فقدان الحذاء في هذه الاحتمال السابع مرده إلى أن السيد سين قرر أن يحتج أمام البرلمان لكن هجوم قوات الهجوم السريع جعله يتعثر وتنخلع حذاءه ليلود بالفرار ابتغاء للسلامة والانفلات من تكسير الرأس. هرب ودخل مكان عمله حافيا مؤكدا احتجاجه.الاحتجاج يولد الهروب خوفا مما لا تحمد عقباه.ويأتي الاحتمال الثامن ما قبل الأخير وهو احتمال يمتح دلالته من شفرة اللامعقول والمتمثل في كون قصة فقدان الحذاء ترتبط باحتمال: أن يكون السيد سين رجلا بورجوازيا يذهب إلى إدارته على رأسه حتى لا يتغير العالم ومن يمشي على رأسه لا حاجة له بأي حذاء». من يمشي على قدميه ليس كمن يمشي على رأسه. بين الحالتين بون شاسع.

يأتي الاحتمال الأخير ليعيد الرؤية السردية من حيث انطلقت. ذلك أن الاحتمال الأخير، احتمال الكتابة والقراءة على حد سواء، أن تكون أطول قصة قصة تختصر في جملة بأكثر الاحتمالات، أما القصة القصيرة جدا جدا فهي تحدث دون أن يسال القارئ ولا الكاتب لماذا لأن لا أحد يتساءل عما لا يحدث».

جميع الاحتمالات تشخص ما يمكن تسميته الدرجة الصفر في المحكي والممكن، إذ ما من إمكانية سردية من الإمكانيات التي أتى الراوي على ذكرها ترهنت وتحققت وإنما تظل رهينة محبس البنية العميقة للمحكي القصصي القصير جدا. الراوي يحكي ممكنا متعددا يتحكم في القصة التي حكاها. على القارئ ان يعيد قراءة النتيجة على ضوء الأسباب. لكن السؤال الذي يطرح هل الإمكانيات التي أتى الراوي على ذكرها هي الإمكانيات التي يمكن أن تتحكم فيما يرويه الراوي؟. الجواب هو النفي بالتأكيد لأن العامل المعاكس l’actant opposant الذي تحكم في فعل فقدان السيد سين لحذاءه يتجاوز الإمكانيات –الاحتمالات التي يوردها الراوي. لكن الراوي وفي إطار الوظيفة الانتقائية للممكنات السردية التي يطرحها والتي تشكل توليفات نسقه السردي العميق، يطرح ما هو ممكن وسبب ما حدث للسيد سين. بل إنه وبشكل ضمني وبالإضافة إلى الوظيفة الانتقائية يسعى إلى إقناع المروي له بأهمية بعض الإمكانيات على الأخرى وهو ما تكشفه، على سبيل المثال، بداية المحكيات، كأن يصف الاحتمال الأول بأنه احتمال ممكن وواقعي بحكم انه يرتبط باليومي الذي يجعل السيد سين يفقد هويته وكينونته ويتحول إلى كائن تبتلعه متاعب ومصاريف اليومي.

سبقت الإشارة إلى ان الإمكانيات-الاحتمالات

د. محمد الدغمومي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السردية التي يطرحها الراوي تشكل جزءا من استراتيجيته السردية، لكن ما يثير الانتباه وكما سلف الذكر ان هذه الإمكانيات تتحول إلى شفرات تشخص في العمق هذا العامل المعاكس الذي يتدخل في عملية فقدان الحذاء. مهما حاول القارئ إعطاء تفسير لما حدث للسيد «سينّ» فإن جميع الاحتمالات تبقى واردة. لكن هناك تفسير آخر لاستراتيجية الراوي السردية، فالملاحظ أن قصة السيد «سين» تعكس على مستوى خطاب الكتابة استراتيجية الكتابة التي تكتب وتنظر لما تكتبه، خاصة وأن قصة السيد سين تمزج بين القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة. القصة القصيرة جدا تعتمد استراتيجية التكثيف وبالتالي فهي تعتمد مبدأ خير الكلام ما قل ودل تاركة التفاصيل للقارئ الذي يتوجب عليه إعادة كتابة الحكاية والبحث عن أسباب النتائج(4). لكن الراوي في قصة السيد سين يمزج الدورين معا، فهو ينهج استراتيجية التكثيف وفي الآن نفسه يبحث، وهذا هو دور القارئ في القصة القصيرة جدا، عن أسباب ما يحدث.

هذا فيما يتعلق بالرؤية السردية، ماذا عن البرمجة الزمانية والمكانية للمحكي وممكناته السردية. ما يلاحظ على البرمجة الزمانية والمكانية لأحداث المحكي كونها تنهض على متوالية الذهاب والوصول. ينطلق السيد «سين» من منزله ليصل إلى مقر عمله – الإدارة-.وبما أن عملية حرمان السيد سين تمت أثناء تنقله فإن الانطلاق من منزله نحو عمله ترتبط بكرونوطوب الطريق الذي يشكل فضاء عتبة يتحول بدوره إلى فضاء أزمة يساهم في ترسيخ اغتراب السيد «سين» في الزمان والمكان، ذلك أن عملية فقدان الحذاء وبرمجتها زمنيا ومكانيا وقعت في الطريق والفضاءات الجزئية المرتبطة به، كالسيارة، المتجر، وسائل النقل-السيارة-، معتقلات الشرطة... وهذه الفضاءات الجزئية تشكل كما يرى باختين بؤرة لحدوث الأحداث الكبرى واشتعال فتيل الأزمات الكبرى في أعمال دوستيوفسكي بل إنها أمكنة تحدث فيه أزمات تقلب حياة الشخوص رأسا على عقب.(5).

بدل أن يتنقل البطل من مكان إلى مكان ليتوج انتقاله في فضاء يتحول إلى فضاء الإنجاز، نرى العكس هو الذي حصل. التنقل لم ينته بتتويج البطل بل العامل المعاكس-المتعدد هو الذي توج سلطته في المكان والزمان وحرم البطل من حذاءه. الكل تكالب على بالطبل ليحرمه من حذاءه، هو بطل أعزل في مواجهته لعامل جمعي.

ما أتينا على ذكره يرتبط باستراتيجية الراوي السردية .ماذا عن استراتيجيته الخطابية.؟. كل خطاب سردي يطرح ما يمكن تسميته مع إدوارد سعيد بالتموضع الاستراتيجي La localisation stratégique(6) وهي وضعية تكشف عن موقف الكاتب تجاه المادة التي يصفها. لا يمكن فصل استراتيجية السرد في قصة السيد سين دون ربطها بالاستثمار الدلالي لهذه الاستراتيجية من طرف محمد الدغمومي كذات كاتبة وتموضعه الاستراتتيجي تجاه المادة التي يصفها وتحديدا موضوع التبئير السردي السيد «سين». فما حدث للسيد «سين» يكشف إلى أي حد أنه لا يمكن التفكير فيه كشخصية علامة وشكل دون موضعته داخل السياق الثقافي الذي يفكر فيه محمد الدغمومي وبعبارة أوضح السيد سين علامة –شكل تحيل إلى لاشعور سياسي وتاريخي يؤطرها كشخصية تعيش أزمة ممكن في تاريخ الأدب المغربي والعربي على حد سواء.(7). بحكم انتماءه إلى ما تسميه ماري دوغلاس نمط المجتمعات القدرية Société fataliste التي لا تمنح للأفراد حرية اختيار الممكن الذي يؤمنون به في إطار الجماعة التي يعيشون داخلها.(8).

عملية حرمانه، المتعددة الأوجه، من الحذاء تجعل منه كائنا يعيش الدرجة الصفر في الوجود، أي انه شخصية يظل في حالة الاحتمال ولا يتحقق. وهذا يحيل إلى صراع عميق يتحكم في جدلية الاتصال والانفصال، إذ أنه لا يمكن فهم هذه الجدلية دون فهم القيم التي تتحكم في عملية الصراع القائمة بين البطل والعوامل الأخرى التي تحرمه من حذاءه. ما هي هذه العوامل؟ سبقت الإشارة إلى أنها عوامل متعددة ومتنوعة، أهمها الزوجة والسائق والسرقة وهي عوامل لا يمكن أن تتحرك من تلقاء ذاتها بل لا بد من مرسل متعال يتحكم فيها كعوامل في مواجهتها للبطل.

لكن القراءة السياسية لمسار البطل وهويته ستجعلنا نقف على حقيقة أن البطل لاهوية له، اسم نكرة، ينتمي إلى الطبقة المتوسطة التي تقهقرت تاريخيا ووجوديا لأسباب وعوامل متنوعة، منها اليومي الذي يذيب هويتها الحقيقية في صيرورة اليومي وتفاصيله الاستهلاكية المملة. ليس غريبا أن يصبح النسيان سمة ملازمة لهوية البطل ويتحول إلى شكل دون هوية حقيقية بحكم أن تجليات هذه الهوية العميقة تتحكم فيها عدة إكراهات.

للنسيان على مستوى الكتابة دوره هو الآخر إن كان محمد الدغمومي يؤثث وجود بطله بالنسيان فلأن النسيان هو شرط السعادة، كما يرى نيتشه، النسيان هو ما يجعل السعادة سعادة حقيقية: إمكانية النسيان هي القدرة على الإحساس للحظة ما خارج التاريخ. ذلك أن الإنسان، يضيف نيتشه، الذي لا يستطيع أن يجلس على عتبة اللحظة وان ينسى كل الأحداث التي مر بها، الإنسان الذي ويقف وقفة المنتصر لا يمكنه أن يفهم النصر ويمنحه للآخرين.(9).

النسيان في قصة الرجل الحافي بؤرة لتجاوز الممكن المبرمج، هذا الماقبل والموجود سلفا le déjà-là الذي يؤثث قبليا طرائق تفكيرنا ويوجه، قبل أن نفكر، صيرورة وجودنا الممزوجة بالحرية، بدل العيش في هذا النسيان المضاد نسيان الهوية الحقيقة الممزوجة بطعم الحرمان الذي تبتدأ به الحكاية وتنتهي.

الهوامش:

-1 محمد الدغمومي- قصة قصيرة: الرجل الحافي- قصة قصيرة جدا السيد سين، قصة نشرت في مجلة «آفاق»، مجلة اتحاد كتاب المغرب، عدد82-81، سنة 2012. ص225.

2-A.J Greimas. Deux amis-seuil-1976 p 389.

-3 أحيل في هذا المقام إلى عمل الناقد الفرنسي كلود بريمون، «منطق الحكي»، طبعة فرنسية، 1971.

-4 للمزيد من التفاصيل يمكن العودة إلى دراستنا، مدخل سيميائي لقراءة القصة العربية القصيرة جدا: «مطعم هالة» لعبد الله المتقي نموذجا، ضمن مجلة «آفاق»، مرجع مذكور، وأيضا «شعرية التكثيف في الكرسي الأزرق لعبد الله المتقي، ضمن كتابنا» جدل الاستمرار والتجاوز: -قراءات في القصة القصيرة المغربية الجديدة- «منشورات جذور المغرب» 2008.

-5 للمزيد من التفاصيل حول كرونوطوب الطريق كفضاء عتبة Espace seuil يمكن العودة إلى ملاحظات ميخائيل باختين في دراسته لكرونوطوب الطريق في كتابه Esthétique et théorie du roman.-Trad .Franc-Ed Gallimard.1973-pp385-386-389..

-6 أنظر إدوار سعيد L'orientalisme-l'orient crée par l'occident-Traduit de l'américain par catherine malmoud-seuil 2003-p33.

-7 هذا ما أكدنا عليه في دراستنا «سيميائيات الممكن: قراءة في ثلاثة نماذج روائية مغربية «جديدة» «ضمن العمل المشترك» رهانات الكتابة الروائية بالمغرب»، أعمال ندوة مكناس في 17 و18 ماي 2007. سلسلة الندواة رقم 19، 2008، جامعة مولاي إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. مكناس. المغرب.

-8 Marcel Calvez, L'analyse culturelle de Mary Douglas: une contribution à la sociologie des institutions,in sociologies- Revue de l'Association internationale des sociologues de langue. http://sociologies.revues.org

9- F.Nietzche Seconde consideration intempestive; de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie-Ed-Flamarion-1987.p70-71-74-86

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشهد القصصي في المغرب (مقاربة كرونولوجية)

■ نجيب العوفي

القصة القصيرة المغربية، كانت في منطلقها استجابة أدبية حداثية لتحول تاريخي وسوسيو ثقافي عميق إعترى المجتمع المغربي، ومس بنيته التقليدية المغلقة إثر الرجة الإستعمارية الموقظة من سبات والمحركة من ثبات. كما كانت من نحو آخر، ثمرة لمثاقفة مزدوجة، ويتعلق طرف منها بالغرب، (فرنسا على الخصوص)، ويتعلق طرفها الثاني بالشرق العربي (مصر على الخصوص).

ولقد مضى الآن نصف قرن ونيف على ظاهرة القصة المغربية، وأظن أن مدى زمنيا طائلا وحافلا كهذا، خليق بأنه يشكل مناسبة سانحة للتأمل والتفكير في واقع وآفاق هذه الظاهرة، ومراجعة حصادها ومنجزها، ومسألة قضاياها وإشكالاتها.

وبدهي أن ورقة/عجالة كهذه، لايسعها إلا التلميح والإشارة بدل التفصيل وإفاضة القول. إذ ما يهمها أساسا هو إثارة رؤوس أفكار وأسئلة حول ما راكمته القصة المغربية من نتاج عبر مراحلها التاريخية، وما أنجزته من تحول على صعيد كتابها ومتنها الحكائي والبنائي.

وبصدد المسألة الأولى مسألة التراكم الكمي والقصصي، فقد تحمل عنا الباحث المغربي محمد قاسمي، عبء الرصد البيبليوغرافي للحصاد القصصي المغربي منذ مطالع الأربعينيات من القرن الفارط حتى نهايته، بإنجازه الفريد الموسوم ب(بيبليوغرافيا القصة المغربية من 1947 إلى 1999). وهي بيبليوغرافيا تقتصر فحسب على المجاميع القصصية المطبوعة والمنشورة على امتداد العقود الستة الماضية. بما يعني هنا، أن هذه البيبليوغرافيا، وعلى أهميتها الكبيرة، لا تلم بجماع المتن القصصي المغربي المنشور عبر هذه الحقبة الزمنية.

فما خفي بلا شك هو أعظم مما ظهر واستعلن. وأقصد بالخفي هنا هذا النتاج القصصي الوفير المنشور عبر أعمدة الصحف والملاحق والمجلات، مما لم يقيض له بعد فرصة الإنتظام في مجموعة قصصية.

ومع ذلك فإن المجاميع القصصية المنشورة، تشكل لوحدها زادا وفيرا وعطاء نميرا يقدم صورة أولية وجلية عما حققته القصة القصيرة المغربية من نتاج أدبي له ثقله واعتباره في اللسان والميزان.

فقد بلغ تعداد المجموعات القصصية الصادرة في المغرب منذ 1947 إلى 1999، حسب بيبليوغرافيا الأستاذ قاسمي، 248 مجموعة قصصية موزعة على العقود الستة كالتالي:

- في الأربعينيات / مجموعة واحدة
- في الخمسينيات / 5 مجموعة
- في الستينيات/ 13 مجموعة
- في السبعينيات / 47 مجموعة
- في الثمانينيات / 58 مجموعة
- في التسعينيات/ 124 مجموعة.

وواضح هو العد التصاعدي الدؤوب الذي حققته القصة القصيرة المغربية عبر عقودها الستة. فمن مجموعة قصصية يتيمة في الأربعينات، إلى 124 مجموعة قصصية، دفعة واحدة، في غضون التسعينيات.

يضاف إلى هذا التراكم القصصي الكمي، اهتمام الخطاب النقدي بالقصة القصيرة المغربية، وانعقاد ندوات ولقاءات حولها، وتخصيص أعداد بعض المجلات لمقاربتها و دراستها.

ونستحضر في هذا المساق، الرسالة الجامعية الرائدة التي أعدها الأستاذ أحمد اليابوري أوائل الستينيات حول الفن القصصي بالمغرب، وتكريس لمشروعه ومشروعيته.

وإذا اقتصرنا هنا على الدراسات الجامعية المطبوعة وحدها التي اشتغلت على القصة القصيرة المغربية، أمكن رصد الأعمال التالية:

- فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والإتجاهات / لأحمد المريني
- اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب / لمحمد عزام
- مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس / لنجيب العوفي
- الشكل القصصي في القصة المغربية / لعبد الرحيم المودن.

إلى جانب دارسات ورسائل جامعية أخرى لم يكتب لها الظهور بعد، وإلى جانب دراسات نقدية أخرى خارج المدار الجامعي.

كل ذلك وما يشاكل ذلك، دليل على أن القصة القصيرة المغربية قد تأسست وتجنست وتكرست كجنس أدبي حداثي، قائم الذات والصفات.

وثمة ظاهرة أخرى تستحق التنويه والتثمين، وهي انخراط أسماء نسوية جديدة وعديدة في الكتابة القصصية، بما يعطي هذه الكتابة زخما إبداعيا ودلاليا وجماليا عميقا لامراء فيه. وأهم تراث قصصي على كر العصور، كما هو معلوم، حكته شهرزاد.

إن هذا التراكم القصصي الكمي لم يكن يخلو بالضرورة، من تحول كيفي ونوعي في أساليب ولغات وتيمات وحساسيات الكتابة القصصية.

وبعبارة محددة، فقد مس هذا التحول في الأساس كلا من تيمات thémes ومضامين القصة القصيرة المغربية من جهة، كما مس أنساقها وأشكالها من جهة ثانية. أي مس العروض القصصي الكلاسيكي في الصميم، على نحو يماثل ويشاكل التحول الذي مس العروض الشعري الكلاسيكي، ومس القصيدة المغربية الحديثة، ذات الصلات الحميمة بالقصة القصيرة، حتى أضحت القصة في بعض الأحيان،قصيدة. كما أضحت القصيدة قصة، لدى كثير من القاصين والشعراء الذين عقدوا مايشبه القران بين هذين النوعين الأدبيين.

وهكذا يمكن القول بأن العقود الستة الماضية قد شهدت تحولا متمرحلا على مستوى «البارديغم» paradigume أو الهاجس القصصي.

وبصيغة توضحية مجملة وموجزة، يمكن القول بأن الهاجس الأساس الذي شغل بال، القصة القصيرة المغربية وغذى مادتها الحكائية، خلال الأربعينيات والخمسينيات، كان هاجسا وطنيا ونضاليا، إكتسى أقنعة وأشكالا مختلفة، مع بساطة العروض القصصي وتلقائية أدائه وبنائه.

وفي الستنيات والسبعينيات، وهي مرحلة اختمار واستواء القصة المغربية، كان الهاجس الذي شغل بالها وغذى مادتها الحكائية، هاجسا إجتماعيا وسياسيا ساخنا، بحكم السياق التاريخي المتوتر والملغوم للمرحلة، وهي المرحلة الموسومة مغربيا ب(سنوات الجمر والرصاص).

أما في الثمانينيات والتسعينيات، التي شهدت ولادة أجيال وأسماء قصصية جديدة، كما شهدت إنحسارا وجزرا على مستوى التطلعات والطموحات السياسية والإديولوجية السابقة، فقد أضحى الهاجس الذي يشغل بال القصة القصيرة ويغذي مادتها الحكائية، حين تحضر وتتأتى هذه المادة، هاجسا ذاتيا وفرديا، ينحو منحى غنائيا-منولوجيا يهتم بهموم الذات ومعاناتها الخاصة من جهة، وبتفاصيل الحياة اليومية وأشيائها الصغيرة من جهة ثانية، جاعلا من الكتابة القصصية تجربة أو صبوة إبداعية خالصة، لا علاقة لها بالسياسي والإديولوجي المباشر، إلا على مستوى الدلالة التأويلية التي يمكن أن يستخلصها القارئ - المحلل. ذلك أن الأجيال الجديدة من القاصين والقاصات وفدت على الساحة، بعد أن سكن فيها وطيس الإيديولوجيا وخفتت لهبتها، وإن بقيت هذه الساحة مشحونة بتناقضاتها وألغامها، جمرا في رماد.

وليس في مُكنتي هنا سرد الأسماء والعناوين المؤثثة للمشهد القصصي في المغرب، ووضع الإصبع بدقة على مكامن التحول ومفارقة في التيمات واللغات، فالمقام يضيق عن المقال.

وإثارة الأسئلة ورؤوس الأفكار هي وكدي وقصدي في هذه المقالة / العجالة.

وخلاصة القول التي نتأدى إليها، أن القصة القصيرة المغربية، قد شهدت في الآونة الأخيرة، سواء على يد الأجيال الجديدة أو بعض الرموز من الأجيال القديمة - المخضرمة، تحولا عميقا طال مضامينها كما طال أشكالها. وأهم مظاهر هذا التحول ومؤشراته، تكسير القصة الجديدة للعروض القصصي بوحداته الموبسانية المعروفة (مقدمة / عقدة / تنوير) وعدم أو قلة احتفالها بالمادة الحكائية والحبكة القصصية، وأيضا عدم أو قلة احتفالها بالأسئلة والهموم الإجتماعية والسياسية الكبرى، التي تأخذ بمخانق المجتمع، وانكفاؤها على «الدوائر المغلقة» و«الأشياء الصغيرة» وجنوحها أحيانا إلى الغموض والتباس الدلالة، وانذياح الجملة السردية والوصفية على العواهن بلا ضوابط حكائية ملموسة ومتلاحمة، وبلا تفرقة أوتمييز بين السردي والشعري، وبسيولة لغوية متحررة تفتقد الكثافة والتركيز، علما بأن الكثافة والإقتصاد والتركيز هي من الشروط الأساسية لكل كتابة قصصية جيدة.

وحسب عبارة دالة لرائد القصة القصيرة تشيكوف ف(إن فن الكتابة يتكون بالإضافة إلى الكتابة الجيدة من حذف كل ما هو غير جيد من النص بمعنى آخر، التطريز على الورق).

تلك صورة مرفولوجية - كرونولوجية موجزة عن القصة القصيرة في المغرب. تلك صورة أولية عن المشهد القصصي في المغرب. وهو مشهد مسكون في عمقه وقرارته بكل الهموم والهواجس الثاوية في قعر الوجدان العربي، من المحيط إلى الخليج.

التحية للقصة القصيرة، طفلة السرد المشاغبة، والتحية التقديرية للقصة القصيرة العربية، مرآة بلورية فاتنة، تجوب الشوارع والدخائل العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com